

# موسوعة الفكر الأدبي

الجزء الثاني

د. نبيل راغب



0024214

Bibliotheca Alexandrina



# موسوعة الفكر الأدبي

الجزء الثاني

د. نبيل راغب



المكتبة الوطنية والمحفوظات الفلسطينية

١٩٨٨

الإخراج الفني وتصميم الغلاف

---

سعد الدين الشريف



## مقدمة الجزء الثاني

في هذا الجزء الثاني والأخير من « موسوعة الفكر الأدبي » نواصل تحليل المضامين الفكرية الرئيسية التي جسدها الأدب العالمي عبر مسيرته الطويلة فتعرض مرة أخرى لخمسة وعشرين مضمونا ، بحيث تغطي هذه الموسوعة خمسين مضمونا ، تشكل فيما بينها النبع الفكري الفياض الذي نهل منه الأدب الانساني الراقى بطول عصوره المتتابعة ، وباختلاف بقاعه التي تغطي الأرض . وقد أثبت الجزء الأول من الموسوعة أنه من الصعب بل من المستحيل أن نجد عملا أدبيا له مكانته المرموقة على خريطة الأدب العالمي ، لا يحمل في طياته مضمونا فكريا يشكل العمود الفقري لبنائه العضوي . وحتى غلاة المتطرفين الذين يدعون رفضهم لأي معنى محدد أو مضمون فكري في أعمالهم ، وجدنا أن اهتمامهم المحموم بالشكل الفني هو في حد ذاته موقف فكري من التيارات والاتجاهات الأدبية السائدة في عصرهم . أي أنهم يثيرون قضية فكرية من خلال تحجارتهم في مجال التشكيل والتجريد . كذلك فإن ما يسمى بالأدب البورنوجرافي الرخيص ، والذي يتعامل مع الغرائز الحيوانية داخل الانسان ، هذا الأدب يحمل في طياته فكرا وإن كان تافها أو سطوحيا أو فاسدا .

وقد اتضح في الجزء الأول أن الفكر الأدبي ، على تعدد أشكاله وأنواعه ، يشكل نسيجاً عضوياً متناغماً هو بمثابة قضية الانسان على هذه الأرض أو في هذا الكون . ولذلك أصبحت الأرض مثلاً أو الكون أو المستقبل أو الواقع أو الماضي أو الحرية أو الأسرة أو الاغتراب أو الخلود أو العدالة أو الشرف أو الحرب . . . الخ من أهم مضامين الفكر الأدبي من الإغريق حتى الآن . وهي كلها تيارات فكرية تنبع وتصب في بعضها بعضاً حاملة في طياتها ديناميكية متجددة تزود الأديب الناضج الواعي بدفعات متتابعة وقدرات على تطوير أفكاره وأدواته سواء على مستوى المضمون الفكري أو الشكل الفني بحكم استحالة الفصل بين المضمون والشكل ؛ ذلك أن الفكر الانساني والأدب العالمي وجهان لعملة واحدة : عملة الحياة الأفضل والانسان الأرقى .

وكما لاحظنا في الجزء الأول فإن عملية البحث عن المفكر أو الفيلسوف داخل الأدب عملية معقدة في حد ذاتها . فهي تصل بنا إلى منابع الإبداع عنده ثم تعود بنا أدراجها لتتبع مراحل تطور الفكرة وتجسدها في عناصر العمل الأدبي المتفاعلة والمتداخلة إلى أن يخرج العمل إلى النور بشخصيته المتميزة . والدليل على خصوصية الفكر الانساني أن الفكرة الواحدة التي يتناولها أكثر من أديب في أكثر من عصر ، هذه الفكرة لا تصيب أعمال هؤلاء الأدباء بالتركرار أو التحجر ، ذلك أنها بمثابة المادة الخام القابلة للتشكيل الجديد طبقا لنظرة الأديب وروح عصره ، وبذلك تتحول إلى شيء جديد وكيان عضوي مستقل بذاته تماما .

وقد يبدأ الأديب عمله بدافع من احساس خفي أو فكرة غامضة صادرة عن احتكاكه بالواقع أو منطلقة من أعماق عقله الباطن لتسيطر على فكره ووجدانه ، ولا يستريح من وطأتها إلا عندما ينهمك في اخراجها إلى حيز الوجود الملموس . عندئذ يسيطر العقل الواعي داخله على دقة الأمور ويحول الإحساس الخفي أو الفكرة الغامضة إلى مضمون فكري شامل على المستوى الانساني العام وذلك من خلال المواقف والأحداث والشخصيات والحوار والخلفية الوصفية . . . الخ من أدوات التعبير الأدبي . وكلما تبلور المضمون الفكري في ذهن الأديب ، كان عمله الفني ناضجا ، وموقفه من عصره واعيا شاملا ، ولهذا السبب فإن من وظائف الأدب مساعدة الانسان على التعرف على ذاته وكيانه .

لكن هذا لا يعنى أن القضية الفكرية هي الشغل الشاغل للأديب ، وإلا تحول إلى مفكر أو فيلسوف لا يلجأ إلى أدوات الفنان وأساليبه . فالقضية الفكرية عندما يتناولها الأديب تتحول إلى مضمون خاص بعمله الفني ، وبذلك يخرج بها من مجال التعميم والتجريد إلى ميدان التخصيص والتجسيد ، ويستحيل الفصل بينها وبين العمل الفني . فمثلا وجدنا في الجزء الأول من هذه الموسوعة أن قضية « العدالة » كانت مشاغل اهتمام كثيرين من الأدباء منذ عصر الإغريق عندما كتبوا ملاحمهم ومآسيهم ، حتى أعمال الغضب والعجب في الربع الأخير من القرن العشرين . وعلى الرغم من أن جوهر الفكرة واحد فإنها عند سوفوكليس تختلف تماما عنها عند يوربيدس برغم انتهاء الاثنين إلى تقاليد أدبية متشابهة . فما بالك بالاختلاف بينها وبين أدباء عالجوا الفكرة نفسها من أمثال شكسبير أو تولستوي أو راسين أو هاردي أو دوستويفسكى أو بروست أو غيرهم من الأدباء الذين تفصل بينهم قرون طويلة وحضارات مختلفة . إنهم كلهم أبناء برة للعصور التي وجدوا فيها سواء شاءوا أو أبوا . ونظراً لاختلاف مظاهر الحياة من عصر لآخر اختلاف بصمات الأصابع ، فانه من الطبيعي أن نتوقع لنظرة هؤلاء الأدباء إلى فكر عصرهم أن تكون مختلفة فيما بينهم بالقدر نفسه .

وقد سعت هذه الموسوعة من خلال فصولها الخمسين إلى تأكيد هذه الخصوبة المتجددة التي ميزت الفكر الانساني والتي جنبت الأدب العالمي الدخول في طرق مسدودة وحلقات مفرغة ؛ ذلك أن الحياة تتطور باستمرار ولا تتوقف عند نقطة بعينها ، ومن خلال تفاعل الأديب مع مراحل التطور تنتج لدينا أعمال جديدة . ومهما قال النقاد عن الأزمات التي دخل فيها الشعر أو المسرح أو الرواية أو القصة القصيرة ، فإنهم لا يعنون بذلك أن واحدا من هذه الأنواع الأدبية قد بلغ مرحلة النهاية ، بل غالبا ما يعنون أن اتجاهها أدبيا عمدا داخل أحد هذه الأنواع قد استهلك أكثر من اللازم وأن الألوان للدباء أن يجددوا من نظرتهم الفكرية وأدواتهم الفنية حتى لا يسبقهم موكب الحياة الذي لا ينتظر أحدا . كذلك فإن الأدب بطبيعته المتجددة الخلاقة قادر على ابتكار أنواع جديدة في المستقبل كما ابتكر من قبل الرواية والقصة القصيرة على سبيل المثال .

لذلك اتضح لنا في الجزء الأول من الموسوعة أن « التطور » - الذي كان أحد فصوله - لا يقتصر على المضمون الفكري فحسب ، بل يعمل على صياغة الشكل الفني ، أي أن التطور جزء عضوي وعنصر فعال في طبيعة الفكر الأدبي ذاته . فمن ناحية الشكل الفني لا بد للعمل الأدبي أن يتطور بحيث يصل في نهايته إلى نتيجة جديدة تماما برغم أنها امتداد حي لمقدمات قديمة . فالعمل الأدبي الذي يعجز عن التطور يفقد حياته الداخلية الخاصة به . ومن ثم يخرج من نطاق الفن تماما إلى مجال الكتابات التقريرية والتسجيلية . كذلك فإن الشخصيات الروائية أو المسرحية - مثلا - لا بد أن تتطور بطريقة أو بأخرى وإلا تحولت إلى أنماط ثابتة غير متفاعلة مع البناء الدرامي للعمل . قد يكون العمل الأدبي زائرا ببعض الأنماط المأسوية أو الكوميديية لكنها تظل شخصيات ثانوية أو مساعدة في مواجهة الشخصيات الرئيسية المتطورة . ذلك أن التطور هو العنصر الديناميكي والعضوي الذي يجعل العمل الفني ينبض بالحياة ويمنحه شكله المتميز وسط الأعمال الأخرى .

كذلك اتضح لنا من ناحية المضمون الفكري أن التطور كان موضوعا أساسيا لأعمال فنية كثيرة منذ فجر الأدب الإنسان . ولكن كانت معالجة الأدباء لهذه الفكرة تتميز بالعفوية والتلقائية التي لا تعتمد على نظرة علمية محددة . أما التطور كفلسفة متبلورة تركت بصماتها واضحة على أعمال الأدباء الذين جسدها فلم يظهر بأسلوب محدد إلا في القرن التاسع عشر عندما نادى أتباع مذهب التطور بمبدأ الصيرورة والتحول الذي يضع قانونا عاما لنمو الكائنات يتلخص في تنوع وتكامل مستمرين . كذلك فإن النمو المتدرج يؤدي إلى تحولات منظمة ومتلاحقة تمر بمراحل مختلفة يؤذن سابقها بلاحقها كطور الأفكار والأخلاق والعادات .

وقد انطبق هذا المنهج على كل قضايا الفكر الأدبي التي شكلت فصول هذه الموسوعة ، والتي تتبعناها وهي تتطور تطورا تدريجيا أو ثوريا مارا بمراحل مختلفة لكنها ضمن سلسلة

متابعة . وفي كل مرحلة كان الأديب يجد إلهاما بأدوات جديدة وأشكال مستحدثة . أى أن تطور قضايا الفكر الأدبي كان مواكبا تماما لتطور الأشكال الفنية . فالأديب لا يمكن أن يفكر في شكله الفني في فراغ مطلق بل لابد أن يتقمص هذا الشكل رؤية فكرية ملموسة . ومهما بالغ الأدباء في التجريد والغموض والتعمية ، فلا بد أن هناك رؤية فكرية كامنة في الأعماق تحدد موقفهم من عصرهم . وحتى الأديب الذي يرفض أن يكون له موقف محدد من روح عصره ، هو في الواقع صاحب موقف متطرف جدا لدرجة أنه يرفض العصر كله ، لكنه موقف محدد على أية حال .

من هنا كانت العلاقة العضوية بين الفكر والفلسفة من ناحية وبين الأدب والفن من ناحية أخرى . فهناك من الفلاسفة من مارس الإبداع الأدبي ، ومن لم يمارسه منهم كانت له نظريات ونظرات في اتجاهات الأدب والنقد .

كذلك ينذر أن نجد أدبيا ناضجا واعيا بعصره ومجتمعه لم يطلع على انجازات الفلاسفة والمفكرين بل والعلماء ، أو لم يستفد منها في تزويد فنه بأفكار جديدة حية ، قد توحى اليه بأدوات وأشكال فنية لم تكن لتطرأ على باله من قبل .

ومن الطبيعي إذا تكلمنا عن الفكر والفلسفة فإننا نعى أيضا العلوم بمختلف أنواعها ومناهجها . فمن السهل تتبع اكتشافاتها ونظرياتها في تيارات الفكر الأدبي واتجاهاته المختلفة ، فهي تفتح أمامها من الأبواب ما يمهّد لها السبيل نحو مزيد من الأصالة والتجديد . فالمعرفة الإنسانية لا تتجزأ . ومن يقلع من منابع الفكر الأدبي ، سيجد نفسه مجرأ صوب كل آفاق المعرفة في عناصرها المختلفة من فلسفات وفنون وعلوم وآداب بصفتها نسيجاً حياً مترابطاً يبلور قضية الإنسان ومعنى وجوده في هذا الكون .

وهي القضية الكبرى التي كانت الدافع الأساسي وراء تأليف هذه الموسوعة ، حتى يمكن للقارئ العربي أن يتتبع اتجاهات الفكر الأدبي ابتداء من « كتاب الموق » عند قدماء المصريين حتى عصرنا هذا . إنها رحلة تمتد آلاف السنين ، لكن القارئ لن يضل طريقه لأن هذه القرون الطويلة لم تكن سوى تفرعات وروافد من هذه الاتجاهات والتيارات الأساسية ، والتي لا يزال الأدب العالمي يسعى إلى المزيد من تحديدها وبلورتها بهدف إدراك الإنسان لحقيقة ذاته بقدر الإمكان .

## ١ - الأحلام

كانت الأحلام ومازالت مادة خصبة قامت عليها مضامين أدبية كثيرة ، بل إنها تعدت مرحلة المضمون الفكرى إلى الشكل الفنى بحيث تأخذ القصيدة أو المسرحية أو الرواية شكل الحلم بكل تداعى الأفكار والخواطر والصور والرموز . بل إن المدرسة السيرالية فى الأدب التى ازدهرت فى أوائل القرن الحالى قد اعتمدت أساسا على الأحلام ودلالاتها السيكلوجية كمادة لأعمالها الأدبية . وكان هذا الاتجاه امتدادا لميل الأدباء القديم إلى تصوير أحلام اليقظة والرؤى والخواطر التى تهبط على الإنسان فى المنام .

فقد وجد الرومانسيون فى الأحلام مصدرا للإلهام الشعرى ، بل إن بعضهم اعتبر الحلم قصيدة فى حد ذاته ، فى حين لجأ السيرياليون إلى العقاقير المخدرة كوسيلة فورية للبحث عن الرغبات الانسانية الدفينة ، فهم يعتقدون أن الطبيعة البشرية لا تكشف عن نفسها إلا فى حالات الهلوسة والهستيريا وجنون العظمة وغير ذلك من الحالات التى يسود فيها العقل الباطن على العقل الواعى .

ويخبرنا الشاعر الرومانسى الكبير كولريديج بأن قصيدته « قبة خان » لم تكن سوى حلم رآه ، ولذلك لم تتم لأن الحلم ، لم يتم قبل استيقاظه . ويبدو أن التجربة كانت من الاثارة بحيث دفعت ناقدًا مثل جون لفتنجستون لوزير إلى تأليف كتاب « الطريق إلى اكساندو » الذى أجهد فيه نفسه ليكتشف المصادر التى جعلت كولريديج يكتب فى النهاية قصيدتيه الرائعتين : « قبة خان » و « الملاح العجوز » . كان لوزير يؤمن بأن الحلم انعكاس لتجارب وقراءات كولريديج ولذلك فتش فى جميع الكتب التى قرأها ليرى من أين استعار كولريديج الصور أو الرموز الموجودة فى هاتين القصيدتين ، مع العلم بأن معظم الكتب التى طالعها كولريديج ليست معروفة .

لكن مع انحسار موجة الرومانسية برزت اعتراضات عديدة ضد هذا الاتجاه . فنجد الشاعر الفرنسى مالارميه يصور الشعر على أنه الحديقة المنسقة الجميلة التى لا تحمل أية لمسات للفوضى التى يحتوى عليها الحلم . إنه - فى نظره - عدو للمسئولية الواعية للشاعر وللشحنة الشعرية التى يجب أن تتخلص من كل الاضطراب والتشويش المرتبط بالأحلام . كذلك أعلن الناقد المعاصر روجر فراى بكل وضوح أنه لا يوجد عنصر مضاد للقيمة الجمالية الضرورية للأدب مثل الحلم .

لكن مفكراً أمريكياً مثل ثورو نظر إلى الحلم نظرة ملؤها الانبهار بل التقديس . فهو يعتقد أن الحلم ليس مصدراً للوحى والإلهام فحسب بل أنه دافع للمعصم والانبجاز ، ومضىء للمسار الذى يتحتم على الانسان أن يسلكه . فأحلامنا - فى نظر ثورو - هى أصدق الحقائق الملموسة فى حياتنا . يقترب هذا المفهوم من اكتشافات فرويد فى مجال علم النفس ، والتى أوضحت أن الأحلام لا تنتمى إلى عالم المثل والفكر بقدر ما تصدر عن دنيا الحقيقة والواقع . فالأحلام هى وجبات طهونها لأنفسنا على أية صورة نشتهى ، فماذا يكون مصير الانسان إذا لم تكن فى حياته أحلام ؟ سواء أكانت أحلام اليقظة أو أحلام النوم . فكم من عاشق روى ظمأه فى أطيايف الحلم ، وكم من مغلوب على أمره فى الحياة الواقعة كان نصيبه فى أحلامه دور الغالب الظافر . إن الحياة تصبح صحراء قاحلة قاتلة إذا لم تتخللها واحات الحلم والوهم . والفن ليس الا وسائل يلوذ بها الانسان إلى صور من أحلامه ليصحح بها ما يفسد الحياة الواقعة .

ويتحتم وجود صلة عضوية بين الحلم والحقيقة أو بين الوهم والواقع ، وإلا وقع الانسان بين شقى الرعى ، واصيب بانفصام الشخصية . ففى رواية « مدام سوفارى » للروائى الفرنسى فلوير تتميز شخصية البطلة إيما سوفارى باتساع الهوة بين أوهامها وأحلامها من جهة ووقائع الدنيا من جهة أخرى . ولقد أجاد فلوير تصوير هذا الجانب ، إجادة جعلت مجرد الإشارة إلى « مدام سوفارى » كفى للدلالة على الهوة العميقة التى تقع بين أوهام الحلم وحقائق الواقع . فلم تستطع مواجهة واقع حياتها معظم أحيائها ، كما لم تستطع أن تخصص حيناً تسرح فيه بأحلامها وأوهامها .

ومن الواضح أن فرويد أثر تأثيراً عميقاً فى مفهوم الأدباء والفنانين للحلم . فالأحلام تجسد - بطريقة أو بأخرى - رغباتنا أو مخاوفنا . وأثرها لا يبدو فى المنام فحسب بل يمتد ليشمل لحظات من اليقظة أيضاً . تبدو هذه اللحظات فى فلتات اللسان . وتحاول أحيانا أن تتوارى وراء اللعب بالألفاظ وغير ذلك من الحيل الفنية التى برع الأدباء والفنانون فى استخدامها فى تصوير الجوانب الخفية لشخصياتهم . وكان الفن وما يزال فى نظر الكثيرين ، حلم يقظة جميلاً يهرب فيه الانسان من ضغوط حياته ومواقفها المثيرة للتوتر والخوف . كذلك يحقق الانسان فى الفن ما يعجز عن تحقيقه فى الواقع ، ويهذب من خلاله رغباته وتطلعاته التى لا يستريح لها . انه الوسيلة المثل التى تساعد الانسان على الاستمتاع بالتناغم الذى لا تمنحه اياه حياته الواقعية .

وعلى الرغم من أن نظرية فرويد فى تفسير الأحلام قد هوجمت من مفكرين كثيرين من أمثال رينانوفى كتابه « سيكولوجية التفكير المنطقى » ١٩٢٣ وم . ر . كوهن فى كتابه « المنطق والطبيعة » ١٩٣١ ، فإن آثارها فى مجال الأدب والفن تزايدت مع الأيام ، وخاصة

في تركيزها على الجانب الجنسي في حياة الانسان . وهو الجانب الذي برز في تأثيره على معظم الشخصيات في الأدب العالمي الحديث ، ومن ثم على المضمون الفكري لهذه الأعمال .

أما من ناحية الشكل الفني فقد وجد بعض الأدباء في الحلم منهجا لبناء أعمالهم وتطورها . وهو الاتجاه الذي برز في الأدب الأوروبي نتيجة لتأثير ماركس وبريوس الذي عاش في القرن الرابع الميلادي ، والذي كتب تحليلاً وتعليقاً على آراء الفيلسوف الروماني شيشيرون فيما يتصل بالأحلام ، وكانت الرؤيا في ذلك الوقت متصلة دائماً بالعقيدة الدينية وهذا ما يتضح في بعض أعمال جيوفري تشوسر - الملقب بأبي الأدب الانجليزي - الذي كان أول من ربط بين الحلم البشري والرؤيا الدينية بحكم ارتباط الأدب بالدين منذ العصور الوسطى . وكانت الأسطورة الشعبية « حكاية الزهرة » ( ١٢٣٧ - ١٢٧٧ ) بكل ما تحمله من اشارات إلى ماركس وبريوس ، وصور لأحلام العشاق الصغار في الربيع ، قد ساعدت على انتشار هذا الاتجاه الذي دفع بتشوسر إلى ترجمتها بالإضافة إلى أساطير أخرى تعتمد على الرؤى الدينية مثل « منزل الشهرة » و« حلم الدوقة » و« أسطورة النسوة الطيبات » ، و« مجلس الأشرار » و« لانجلاند » . كما ألف تشوسر بنفسه قصيدة روائية طويلة بعنوان « رؤيا فلاح المحراث » .

وهذه الأعمال الشعرية والروائية في الوقت نفسه تجسد الحلم الذي يمر به البطل على أنه الطريق التي يشقها كمن يبلغ مرحلة الخلاص والغفران . وهذه الفكرة رسخت في الأدب العالمي بعد تشوسر لدرجة أنها تحولت إلى اتجاه أدبي معترف به بصرف النظر عن الأغراض الدينية التي قصد بها . ففي قصيدة للشاعر الانجليزي ادموند سبنسر بعنوان « دافندا » تتحرك الشخصيات كأطياف الحلم وترتفع إلى آفاق نورانية لا تمت إلى عالمنا المادي بصلة .

واستمر هذا الاتجاه في الأدب الانجليزي حتى بلغ قمة أخرى له تمثلت في قصيدة لورد تينسون المعروفة باسم « حلم النسوة الفاتنات » وفيها يتخذ من مادة الحلم مضموناً أثرياً يستغرق القارئ في عوالم أخرى لها قوانينها وحياتها الخاصة بها . ولكن تينسون لم يستخدم الحلم كمجرد سياحة في عالم خيالي ولكنه يوظفه هذه المرة للقاء ضوء جديد على العالم الواقعي الذي يعيش فيه .

وعندما بدأ فن الرواية في التبلور تسلمت اليه الأحلام ، وسرعان ما اتخذ منها الروائيون دافعاً يكمن وراء سلوك أبطالهم ، بل إن بعض الروايات تحولت إلى حلم طويل مثل رواية « أليس في بلاد العجائب » للويس كارول . ولكن لم يقتصر دور الأحلام في الأدب على خلق عالم خيالي مثالي للهرب من أدراك هذا العالم ، ولكنها توغلت في ميدان النقد الاجتماعي عن طريق المقارنة بين عالمنا كما نحياه ، وبين عالم المستقبل كما يجب أن نحياه . ولذلك ارتبط مفهوم الأحلام باتجاه هروبي وآخر بناء .

فالاتجاه الهروبى يمنح إلى الخيال المسرف ، ويخلق عالما كله أوهام جميلة ، وبشرا يقتربون فى صفاتهم من الملائكة . والكاتب لا يهتم إلا بإثارة خيال القارئ ومنحه فرصة جميلة كى يقضى وقتا رائعا يهرب فيه من وطأة الواقع الجاثم على كاهله . ولا يهم أنه سيعود إلى هذا الواقع ان عاجلا أو آجلا ، ولكن المهم أنه تمكن من منح بعض السويغات كى يريح أعصابه المنهكة . فالرواية فى هذه الحالة حلم جميل لابد أن يستيقظ منه القارئ فى النهاية .

وقد اختلف النقاد وعلماء النفس فى أثر هذا الحلم على نفسية القارئ . يقول بعضهم إن القارئ ينتهى من قراءة مثل هذه الرواية وهو أشد اقبالا على الحياة ومواجهة للصعاب نتيجة للراحة النفسية التى مرت بها أعصابه ، ويتخذون من رواية « رحلة الحاج » للروائى الانجليزى جون بانيان نموذجا لهذا الاتجاه بكل ما يحمله من تساييح صوفية ، وإبتهالات روحية ، ورؤى نورانية . ويقول البعض الآخر من النقاد وعلماء النفس إن العكس هو الذى يحدث تماما ، ذلك أن القارئ بعد أن يضع الرواية جانبا يرى الدنيا أشد قتامة بالمقارنة بالعالم الوردى الذى عاشه مع أبطال الرواية ، ومن المتوقع أن تقمته على أحوال حياته شتى ، وربما تحول سخطه إلى رفض كامل للعصر والمجتمع .

ولكن يبدو أن الأثر الذى تحدثه الرواية يختلف من قارئ إلى آخر نظرا لأن نفسيات القراء تختلف باختلاف بصمات الأصابع ولا يمكن تصنيفها بهذا العسف تحت بنود ثابتة .

ومن أشهر الروايات التى تتخذ من الأحلام مادتها رواية « الجنس البشرى القادم مع المستقبل » للروائى الانجليزى بالوار ليتون ورواية « النظر إلى الخلف » للأمريكى ادوارد بيلامى ، وفيها يقفز البطل من عام ١٨٨٧ إلى عام ٢٠٠٠ ، إذ يستيقظ ذلك الشاب من بوسطون ذات صباح فيجد نفسه فى عالم مثالى لا يمت إلى عالمنا هذا بصلة . والرواية كلها سرد لهذا الحلم المستقبل الجميل .

واستمرت الأحلام كمضمون روائى حتى القرن العشرين ، ولكن تنوعت وظائفها ومفاهيمها وخاصة بعد اكتشافات علم النفس التى تفتحت لها طاقات واسعة بصدد كتاب « تفسير الأحلام » لفرويد . ولم تقتصر الرواية على الأحلام الوردية السعيدة بل تناولت أيضا الكوابيس المخيفة الزاخرة بالأشباح والمخلوقات القادمة من عالم جهنمى ، والعناصر السيكلوجية التى تنهض عليها رواية الكابوس هى : الدم والليل والظلام والصرخات المكتومة والمقابر الموحشة والأرواح الشريرة التى تدس بأنفها فى الحياة اليومية للناس لاقلاق راحتهم وحياتهم وتحويلها إلى جحيم مقيم . وهذا ينطبق على ما عرف باسم « الرواية القوطية » التى بدأ تقاليدھا فى عام ١٧٦٤ الأديب الانجليزى هوراس والبول حين بدأ فى



تسجيل ما استطاع أن يتذكره من حلم حلمه في الليلة السابقة . لقد حلم أنه كان يسير في أحد الحصون القوطية التي اشتهرت بها العصور الوسطى . وعندما نظر إلى أعلى رأى يدا عملاقة متدثرة بدرع حربي فوق درجات سلم هائل . وانهمك والبول في متابعة تسجيل حلمه الذى اتخذ شكلا روائيا ، وفى أقل من شهرين كان قد انتهى من روايته « حصن أوترانتو » التي قوبلت من القراء بحماس منقطع النظير .

ويقول النقاد إن هذه الروايات لا ترضى إلا ذوى الخيال الطفولى الذين يحسون فعلا بكل مخاوف الشخصيات التي تصارع من أجل الهروب من قبضة العدم المتمثل في الأرواح الشريرة ، أما الذين يملكون من النضج العقل قدرًا كافيًا فانهم يأخذون هذه الروايات على محمل التسلية وترجية وقت الفراغ . ومن الروائيين الذين اشتهروا بهذا المفهوم الكابوسى مسز شيللى - زوجة الشاعر الانجليزى المشهور - التي ابتكرت شخصية فرانكنشتاين ، العالم المرعب الذى اخترع شخصية خرافية مدمرة كى يحقق بها أغراضه الشريرة فى هذا العالم .

ولهذه الروايات على القارىء مجرد تأثير سطحى يتمثل فى الخوف المؤقت لأن القارىء لا يمكن أن يتعامل مع شخصية مثل هذه لا تنتمى إلى عالمه بصلة بل قادمة من عالم الكوابيس كى تثب الرعب والاحساس بالموت والتحلل . ولذلك لم تدخل روايات الرعب التراث العالمى للأدب لأن هدفها لم يتعد مجرد الاثارة المصطنعة والتسلية الرخيصة التي تقتل الوقت . ولعل هذا الاتجاه كان وراء رفض الأدباء الفرنسيين فى القرنين السابع عشر والثامن عشر لاستخدام الحلم مضمونا لأعمالهم . فقد سمى القرن السابع عشر بعصر العقل ، والثامن عشر بعصر التنوير . فكيف للعقل والتنوير أن يمتزجا بالأحلام والأوهام ؟! ومع ذلك يرى شاعر كبير مثل بودلير أن الحلم هو أصدق صورة للانسان . وهو يقسم الأحلام إلى نوع يزخر بالتفاصيل الواقعية للحياة اليومية والتي سجلت نفسها على لوحة الذاكرة عند الانسان ، وهو الحلم الطبيعى الذى يجسد الوجدان الحقيقى للانسان . أما النوع الآخر فيتمثل فى الحلم الذى لا يمت إلى واقع الانسان بصلة . إنه خليط من أصناف الأحلام والكوابيس والأوهام ، ونظرا لتعقيده وصعوبة فهمه وتفسيره يسميه بودلير « الحلم الهيروغليفى » . ذلك أنه يتصل بالجانب فوق الواقعى أو فوق الطبيعى من حياة الانسان . وقد أثر هذا الاتجاه فى قصائد بودلير بطبيعة الحال ، فهي تتراوح أحيانا بين الأحلام الوردية والكوابيس المفزعة .

ويقرب الشاعر الفرنسى جيراردى نيرفال كثيرا من مفهوم بودلير للحلم . فهو يرى فيه حياة ثانية يعيشها الانسان فى خط متواز مع حياته الواقعية ، ويشعر بالرجفة تنتابه عندما ينفذ من الأبواب العاجية التي تفصل بين عالم الانسان المادى وعالم الأحلام الروحاني . إن اللحظات الأولى من النوم صورة للموت عندما يسرى الخمود فى فكر الانسان ، ولا يمكن

تحديد اللحظة التي تنتقل فيها الذات الانسانية من الوجود المادى إلى الوجود الروحانى . إن الحلم - فى نظر دى نيرفال - عالم غامض يقع تحت الأرض ومع ذلك يغمره النور شيئاً فشيئاً بحيث يرى الحالم الوجوه الشاحبة القادمة من العالم الآخر وسط الظلال والظلام .

ويبدو أن دى نيرفال كان متأثراً إلى حد كبير بالشاعر والمسرحى الأسبانى كالدرون دى لباركا ( ١٦٠٠ - ١٦٨١ ) فى مسرحيته الشهيرة « انما الحياة حلم » التى يقول فيها :

« ما هى الحياة ؟ جنون وعصب ؟  
ما تلك الحياة ؟ أتكون وهما ؟  
أتكون ظلاً ، أو حديث خرافة ؟  
حيث أعظم النعم فى حقيقتها شىء قليل  
وكل الحياة ما هى الا حلم  
والأحلام أحلام » .

وهى الآيات التى يلقيها بطل المسرحية عندما يستيقظ من نومه المخدر ، والتى أصبحت تجرى على الألسن مجرى الأمثال ، وخاصة البيتان الأخيران .

ولعل شاعر الانجليزية الأكبر شكسبير كان من الكتاب المسرحيين الذين استخدموا الأحلام فى تلقائية باهرة وعفوية خصبة كى يثبت أن الكون كله وحدة متكاملة مهما احتوى داخله من الصراعات والتناقضات ، لدرجة أنه أحال احدى مسرحياته الى حلم قائم بذاته وهى « حلم منتصف ليلة صيف » . وقد لا يكون شكسبير واعياً بقواعد علم النفس ومقاييسه التى لم يعرفها عصره ، الا أنه يتبع نفس تكنيك الحلم بكل ما يحمله من جو أثيرى وأطياف سارية . ولعل حديث بوتوم فى المسرحية يوضح لنا الاستخدامات الفنية للحلم فى مسرح شكسبير بصفة عامة . يقول بوتوم فى المنظر الأول من الفصل الرابع :

« لقد حلمت حلماً يفوق كل ما تعارف عليه البشر من أحلام . ولذلك لا يمكن أن نطلق عليه الا أنه « حلم بوتوم » . فهو فريد فى نوعه لأنه ليس له نهاية ولا قاع . وسأنتفى به فى نهاية المسرحية أمام الدوق » .

وقد وجد شكسبير فى الحلم امكانيات خصبة للإيحاء بدلالات قد يصعب على الموقف الواقعى الإيحاء بها . ففى مسرحية « العاصفة » يقول كاليبان فى المنظر الثانى من الفصل الثالث :

« عندما استغرقنى الحلم  
انداحت السحب وفتحت السماء عن كنوز متلاثلة  
على وشك أن تتساقط فوقى

عندئذ استيقظت وتغيت أن أغيب ثانية في الحلم . . . »

ويرى شكسبير في الحلم معادلا موضوعيا للحياة نفسها . يقول بروسبيرو في مسرحية « العاصفة » إنه إذا كان الحلم يبدأ بعد النوم وينتهي قبله ، فإن الحياة تبدأ بعد العدم وتنتهى قبله . فالحلم لا يقتصر عند شكسبير على نواحي الحياة المشرقة بل يتوغل أيضا في عالم الكوابيس وخاصة في مآسيه من أمثال « يوليوس قيصر » ، و « هنرى الرابع » ، و « ريتشارد الثالث » ، و « روميو وجوليت » ، و « ماكبث » ، و « هاملت » ، و « عطيل » . وغالبا ما كان الحلم تعبيرا عن قمة المأساة التى يصل إليها البطل كنوع من التنفيس عن البركان الذى أوشك أن ينفجر كى يقضى عليه قضاء مبرما في نهاية المسرحية .

ولم يحدث أن برز في الأدب العالمى بعد شكسبير كاتب استخدم الأحلام بهذا التنوع مثله . ولكن مع اكتشافات علم النفس في أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى حاول بعض كتاب المسرح ولوج عالم الأحلام الذى يجسد هواجس العقل الباطن عند الانسان . ولذلك كانت الأحلام أقرب إلى كوابيس وهلوسة الغيبوبة منها إلى العالم المثالى الرومانسى الذى جسده شكسبير في أحلام شخصياته وهواجسها . ففي عام ١٩٠١ كتب الأديب السويدى أوجست سترندبرج مسرحية « الحلم » التى تعد قمة انجازها الشعرى ، والتى جسد فيها الوجود غير الواقعى للانسان من خلال موجات العاطفة المتدفقة في مسرحه التعبيرى . وكانت لمسة الحزن الدفين المميزة لها ، ذات ألوان وظلال قادمة من غموض الشرق . أما النغمة التى تكررت في المسرحية فكانت زاخرة بالثناء للجنس البشرى الذى لم يعرف طريق الخلاص بعد .

وامتد الاتجاه نفسه - وإن كان بتنوعات مختلفة - في مسرحية ج . م . بارى « قبلة لسنديلا » عام ١٩١٦ ، ومسرحية كوفمان وكونللى « شحاذ على ظهر حصان » عام ١٩٢٤ . أما في مسرحية « الزيارة المدهشة » التى كتبها ه . ج . ويلز بالاشتراك مع سانت جون ايرفين عام ١٩٢١ ، فتبدأ وتحتم بالحلم كنوع من الانطلاق من العالم المادى المحدود إلى آفاق عالم ما وراء الطبيعة أو ما فوق الطبيعة . ولكن الحلم - في أمثال هذه المسرحيات - غالبا ما يكون مقحما لأن المؤلف يستخدمه لأغراض نفسية أكثر منها أهدافا فنية .

أما الروائى الفرنسى ما رسيل بروست فيرى أن الأدب الانسانى العميق ، هو محصلة التفاعل بين الحلم والزمان والابداع . فالانسان يفهم ذاته أفضل من خلال الحلم ، ولذلك يقول عنه بروست إنه من الأحداث التى تركت دائما أعظم الأثر في حياته ، ومساعدته على استيعاب أبعاد الطابع الذهنى للواقع التى كانت العون الأكيد له كلما مارس الكتابة . والابداع .

وكان السرفى ازدهار المدرسة السبربالفة فى أعقاب الحرب العالمية الأولى أن العقل العمل والواقعى لم ىنقذ البشرفة من أهوال حرب اأأوت العالم كله فى أأونها . ولألك لا بأس من العوة مرة أخرى إلى عالم الآفال اللاواعى والشطأاأ الأالة . إن السبربالفة أأاف إلى أمزفق الأأوء المألوفة للواقع المعروف والملموس عن طرفق اأأال علاقاأ أأفة ومضامفن فر مسأافه من الواقع الألفلفى فى الأعمال الأأفة ، منها - مثلاً - كأشف اللاشعور عن طرفق الكأابة العفوفة ، وسرأ الأحلام ، والأأوفم المغناطفسى . وهأه المضامفن السبربالفة أأأمأ من الأحلام سواء فى الفقفظة أو المنام ، ومن أأافى الآواطر الذى لا ففأع لمنطق السبب والأأففة ، بأأأ أأأسأ هأه الأحلام والآواطر والهاوأس المأرأة فى أعمال أأفة فرى الفارف فىها ما فأور أأأل عالمه الخاص بأأأ أأأول إلى أأربة أمالفة ممأة أعفأ إلى نفسه المشوشة الآساس بالأواف مع العالم الآارأى والأأاف مع البفأة المأفظة عن طرفق الفهم والوعى العمفق .

هكذا أأأول الأحلام إلى أأأى المضامفن الأى فسأفى منها الأأفب مائأه . ومهما أغرق الأأفب نفسه بفن طفاأ عالم الأحلام ، فانه لاأأ أن فسألفهم الواقع أو فعفأ أركفب أربأفاه مرة أخرى فى أعماله . وهأا فؤكد بأوره وأةه هأا الكون برغم الأأاقضاأ الظاهرة بفن الواقع والآفال ، بفن الآقفقة والآلم ، بفن الوعى والآواعى ، فالأأففة الفأأفة فى الأأب وأةه : وهى آلق العمل الأأب المأأسق الآمل الذى ففلور وأةه الكون من آلال الوأةه الموضوعفة والعضوفة بفن آلافاه الأى أأأو مأأارعة ومأأاقضاة لأول وهلة . ولألك فالعلاقة بفن الآلم والفن علاقة أأأفر وأأأر مأأألفن ، أو كما فقول الأأفب الفرنسى رومان رولان : « الفن آلم الإنسان . آلم من نور ، وأربة ، وقوة صاففة » .

## ٢ - الأشباح

شكلت الأشباح إحدى النغمات الرئيسية التي ظل الأدب العالمي يعزفها ابتداء من عصر الاغريق وحتى عصرنا هذا . وعلى الرغم من أن موضوع الأشباح لم يكتسب بعد التبرير أو التفسير العلمى المقنع ، فإنه استطاع أن يثبت وجوده في الأدب نظرا لاهتمام الأدباء بالجانب الميتافيزيقي أو الغيبي أو الروحي أو الصوفي في حياة الانسان . كذلك فإن المفهوم الشائع عن الأشباح والأرواح كثيرا ما منح الأعمال الأدبية التي تتضمنه لمسة إثارة وتشويق وخروج عن المألوف .

وكان اسخيلوس الكاتب المسرحي الاغريقي أول من استخدم الأشباح في مسرحيته « الفرس » عام ٤٧٢ ق . م ، التي تدور أحداثها في فارس بعد الهزيمة المنكرة التي لحقت بجيش فارس على أيدي الآثينيين . وينشد الكورس لحنا حزينا ييكي فيه مصرع رجال فارس وفقد دارا وضياح فتوحاته . وتخرج الملكة حاملة القرايين وتشارك مع الكورس في استعطاف روح دارا لتظهر وتقدم لهم النصيح ، ويخرج شبح دارا من قبره ، ويعد أن يستمع إلى الأخبار السيئة يبدأ في شرح أسباب النكبة : إنها نبوءة قديمة كان يود ألا تتحقق هذه السرعة ؛ ولكن متى سارع المتعجرف إلى تدمير نفسه ، دفعته الآلهة دفعة قوية . ويعود شبح دارا إلى قبره بعد أن ينصح الفرس بعدم شن حرب على بلاد اليونان مرة أخرى مهما عظمت قوتهم البحرية نظرا لأنها في حماية الآلهة .

ونظرا لتأثر المسرح الرومان بالمسرح الاغريقي إلى حد بعيد ، فإن الفيلسوف والكاتب المسرحي اللاتيني سينيكا قد استخدم الأشباح على نطاق واسع . ولم ترتبط الأشباح بمجرد تقديم النصيحة أو رواية قصة قديمة بل ارتبطت بالرعب والخوف ومناظر العنف الدموى . وبالرغم من أنه اتخذ من الأساطير الاغريقية مضمونا للأساس ، فإنه لم يلتزم بتقاليد التراجيديا الاغريقية بل استخدم الميلودراما بكل الرعب والعنف الذي تتضمنه دون هدف واضح . وكان استخدامه للأشباح بهدف مضاعفة الرعب الميتافيزيقي ، ولذلك لم تكن الأشباح في مسرحه مقنعة فنيا .

وفي عصر النهضة كان شكسبير على رأس أدباء العصر الاليزابيثي في توظيف الأشباح في مسرحياته توظيفا دراميا مقنعا في سياق الأحداث والمواقف . ويعد شبح الأب في مسرحية « هاملت » أشهر شبح عرفه الأدب العالمى . فقد ترامت إلى هاملت ذات يوم اشاعة سرت

بين الناس تقول بأن بعض الجنود قد شاهدوا ، في أثناء حراستهم في منتصف الليل ، شبها يشبه أباه الملك هملت المتوفى شبها كبيرا ، واقفا على الأفريز الأمامي للقصر في ثلاث ليالي متوالية ، وكان في كل مرة مدرعا من قمة رأسه إلى أخمص قدميه كما كان يفعل الملك ، ويبدو شاحب اللون ، تتجلى آثار الحزن في وجهه أكثر مما يتجلى الغضب ، كما بدت لحيته مربدة سوداء تتخللها شعرات بيضاء كما كانت تبدو في حياته .

ودهش الأمير الشاب عندما استمع إلى هذه القصة التي لم يكن فيها من الضعف أو التناقض ما يدع مجالا للشك فيها أو تكذيبها بعد أن اتفق رواتها في روايتها جملة وتفصيلا . إن ظهور شبح والده يحمل معنى لا بد من اكتشافه ، إذ لا بد أن لديه سرا يريد الإفشاء به . فقرر هاملت أن يسهر للحراسة مع الجند ذات ليلة لتتاح له فرصة مشاهدة شبح والده . وعندما جن الليل وقف مع هوراشيو صديقه الحميم وحارس آخر يدعى مارسيلوس في الموضع الذي ظهر فيه الشبح من قبل .

كانت ليلة من ليالي الشتاء ، بردها قارس وهواؤها لافح مما جعل هاملت وهوراشيو وزميلها يتحدثون عن وطأة ذلك البرد . وفجأة قطع عليهم هوراشيو حديثهم بقوله : إن الشبح يقترب منهم . عندما وقع نظر هاملت على شبح أبيه أروحه ، تملكه الرعب والملح لأنه لم يكن يدرى هل هذا الروح طيب أو شرير ، وهل جاء يبغى خيرا أو شرا ؟ ولكن روعه أخذ يسكن شيئا فشيئا ، وخيل إليه أن روح أبيه تنظر إليه نظرة حزينة تتجلى فيها الألم والأسى ، وفهم أنها تريد أن تتحدث إليه ، فاندفع متقدما نحو شبح والده كما لو كان هو والده على قيد الحياة ، ودار بينهما حوار مثير حوث ثار أبيه الذي كتب على هاملت أن يتقم له . فقد وصف الشبح هاملت كيف أعتيل ظلما وغدرا بعد أن أفرغ أخوه سبا زعافا في أذنه عندما كان نائما في بستانه كعادته بعد ظهر كل يوم . ثم استولى على عرش الدانمارك وتزوج أرملته ..

غير أن الشبح حذر هاملت من التعرض لأمه بأى شر ، وطلب منه أن يدع عقابها لله . ثم ودعه مع التبشير الأولى للفجر طالبا أن يذكره دائما ، وبعد رحيل الشبح أقسم هاملت ألا يذكر إلا ما أوصى به الشبح ، وما استحلفه أن ينفذه . ولم يفض هاملت بما دار بينه وبين روح أبيه الا لصديقه هوراشيو ، وحذره هو ومارسيلوس من أن يوحا بشيء مما شاهدها في تلك الليلة الرهيبة .

وكانت أعصاب هاملت ضعيفة أصلا ، فانتابه الرعب بعد رؤية الشبح ، وكاد - لهول ما رأى - أن يجن . وخشى أن يؤثر عليه اضطراب أعصابه فيبدو منه ما يدل عمه على أنه يعرف سره ، فيكون ذلك مدعاة لمراقبته في حركاته وسكناته فقرر أن يتصنع الجنون ، لاعتقاده أن عمه عندما يراه على هذه الحال ، سيعتقد أنه عاجز عجزا تاما عن أن يفكر في

أى أمر جدى ، فضلا عن أن هذا الجنون المصطنع هو خير ما يخفى به اضطرابه الحقيقى .  
وهكذا تغير مجرى الأحداث تماما بعد ظهور الشبح الذى شكل بناء المسرحية حتى النهاية .

يضيق بنا المجال فى سرد التفسيرات المتعددة التى أدلى بها النقاد على اختلاف مشاربهم ،  
فمنهم من قال إن الشبح تجسيد لعنصر القدر ، ومنهم من قال إنه رمز العدالة الالهية التى  
تحكم هذا الكون ، أو أنه الصراع النفسى الذى ينش هاملت من الداخل والذى تمثل فى  
شبح أبيه . . . الخ من هذه التفسيرات . لكن عظمة شكسبير الدرامية والفنية تتجلى فى أنه  
لم يترك الفرصة للمتفرج أن يتساءل حول منطقية أو معقولية ظهور الشبح ، بل جعله جزءا  
عضويا من نسيج المسرحية ، وعنصرا حيويا فى عالمها الذائق الخاص الذى لا يستمد مقوماته  
من العالم الخارجى . ولذلك عاش المتفرج مستمتعا بهذا العالم الخاص ، ناسيا تماما مطابقتها  
بحتميات عالمه الواقعى المعاش .

فى مسرحية « ما كيث » يستخدم شكسبير نفس الحيلة الدرامية المثيرة من خلال  
العرفات أو الساحرات الثلاث . ففى يوم من الأيام عاد القائدان ما كيث وبانوكو من حرب  
اشتركا فيها ، وأحرزا فيها لوطنهما اسكتلندا نصرا عظيما . وفى أثناء سيرهما فى القلعة  
اعترضتهم ثلاثة أشباح شبيهة بالنساء ، فى ملابس عرفات ساحرات باليات الجلود  
والأطمار ، غريبات الحركات والأطوار . حيث الأولى ما كيث باسمه ، ووصفته بالسيادة  
على مقاطعة جلاميس . وحيته الثانية باسمه كذلك مقرونا بوصفه نبيلًا وسيدا على ولاية  
كودور ، ثم حيته الثالثة باسمه كذلك وتنبأت له بأنه سيكون ملكا فى يوم من الأيام .

وكانت النبوءة الأخيرة خليقة بأن تحير القائد ما كيث حيرة شديدة فإنه لم يطعم فى يوم من  
الأيام فى ارتقاء العرش ، بل لم يفكر فى ذلك مجرد التفكير إذ أن للملك أبناء سيرثونه حتما .  
أما بانوكو فلم يكن له نصيب من هذه النبوءات سوى بعض الألغاز التى لم يفهمها إذ قالت له  
العرفات بأنه سيكون دون ما كيث وأعلى منه قدرا ! وأقل توفيقا وأعظم توفيقا . وسينجب  
الملوك ، لكنه لن يكون ملكا !

وعندما يطرح ما كيث تساؤلاته الملحة على العرفات يراهن وقد تلاشين . وتبدأ  
النبوءات فى التحقق الواحدة بعد الأخرى ، وتتحول المسرحية إلى صراع تراجمدى نابع  
أساسا من مقابلة كل من ماكيت وبانوكو للعرفات . وقد نجح شكسبير فى توظيف الأشباح  
والعرفات توظيفا دراميا فنيا - كما قلنا - لأنها تشكل المحرك الأساسى للأحداث على  
المستوى النفسى والواقعى . ففكرة الطموح متأصلة فى نفس ما كيث الذى يرغب فى أعماقه  
أن يكون ملكا ، وتأخذ هذه الرغبة شكلها القدرى فى نبوءة الساحرات الثلاث . ولكنه  
عندما يقتل دنكان بالفعل ، يضع نفسه فى ذلك الموقف الذى لا فرار منه ، فيصبح عليه أن  
يتردى فى سلسلة الأخطاء التى تترتب على خطئه الأول حتى يلقى مصيره . كذلك تتحول

مقابلة هاملت للشبح ورغبته في الانتقام الفعل لموت أبيه إلى تأمل طويل لفكرة الانتقام ثم فكرة الحياة والموت ، وبذلك يضع نفسه في موقف لا مهرب منه ، ويصبح مصيره محتوما .

وفي مجال الرواية لعبت الأشباح دورا حيويا وخاصة في الرواية القوطية التي بدأ تقاليدها الأديب الانجليزي هوراس والبول عام ١٧٦٤ بروايته « حصن أوترانتو » . يزخر هذا النوع من الرواية بالأشباح ، والرؤى التي ليس لها تفسير ، وتحضير الأرواح وأعمال السحر والشعوذة ، والأرواح التي تتقصص الشخصيات والمواقف المرعبة . كل هذا يتصاعد مع تطور السرد حتى تقترب من النهاية ونكتشف أن ما حدث كان نتيجة طبيعية لكل الأخطاء ، وسوء الفهم ، والخزعات ، والصدف ، والاعضاء الناتجة عن الاحساسات المرعبة وحيل الأوغاد الأشرار . ولكن يظل من الصعب تصديق ما حدث على المستوى الواقعي ، أما على المستوى فوق الطبيعي فإن الكون يزخر بكل ما يمكن أن يصل إليه خيال الانسان .

ومن الواضح أن استخدام الأشباح في الأدب كان ذا جاذبية شديدة لجمهور القراء بحيث تطرف إلى اثارة الرعب من أجل الرعب كما نجد في روايات مصاصي الدماء . ويكفى للتدليل على ذلك أن نذكر شخصية دراكولا الشهيرة وقصصا مثل « يد المومياء » و « علامة الرعب » وغيرها . ولعل هذا التطرف كان نوعا من الثورة على عصر العقل والمنطق الذي ظهرت فيه الرواية القوطية على وجه التحديد ، والذي أخضع كل المقاييس الفنية والأدبية للأنماط الكلاسيكية الصارمة التي لا تعترف بالسطوحات العاطفية أو الانفعالات الجياشة . من هنا كتب بعض الأدباء أشعارا موجهة لأشباح نساء فانتات وأرواح هائمة ليس لها وجود . وكان هذا ارهاصا طبيعيا بالحركة الرومانسية فيما بعد .

كان الأديب الألماني افرام ليسنج ( ١٧٢٩ - ١٧٨١ ) قد اشترط أن يكون ظهور الأشباح على خشبة المسرح في منتصف الليل وهدوئه المثير ، ومن هنا كان عرض المسرحية مساء يوحى بالجو والإحساس المطلوبين . كذلك يتحتم ظهور الشبح أو الأشباح لشخص واحد فقط غير مصحوب بأى شخص آخر . لكن المسرح الاغريقي - مثلا - لم يكن يلتفت لمثل هذه الشروط لأن العروض المسرحية كانت تقدم في الهواء الطلق وفي راحة النهار ، وفي الوقت نفسه كان الكورس متواجدا بصفة دائمة على المسرح طوال العرض . ولم يلتفت كتاب المسرح الاليزابيثي لمثل هذه الشروط كما رأينا في ظهور الأشباح والعرفات لأكثر من شخص في وقت واحد . لكن التقليد السائد في المسرح بصفة عامة يؤكد أن الأشباح لا تظهر إلا في الليل ، وهي لا تقتصر على التراجيديا فحسب بل تظهر في الأعمال الكوميديا أيضا لإثارة الضحك المزوج بالإثارة .

أما الكاتب المسرحي السويدي أوجست سترندبرج ( ١٨٤٩ - ١٩١٢ ) فكان من أبرع الأدباء الذين استخدموا الأشباح في المسرح الحديث ولا سيما في مسرحيته « سوناتا الشبح »



« الحلم » اللتين تغطى فيها سترندبرج الحدود الفاصلة بين الحلم والحقيقة، بين الأشباح والشخصيات، بين الموت والحياة . فنحن لا نستطيع أن نصف أشباحه بأنها مجرد أطيايف أو أرواح لأنه أضاف إليها لمسات مادية واقعية ، في حين لا نستطيع القول بأن شخصياته واقعية تماما لأنها تملك من صفات الأشباح الكثير . ويبدو أن الاتجاه الرمزي عند سترندبرج قد لفت نظره إلى الامكانيات التعبيرية الضخمة التي توحى بها الأشباح دون تقرير مباشر يتنافى مع طبيعة الفن الدرامي ذات الأبعاد والايحاءات المتعددة . فمن خلال الأشباح يمكن للأديب أن ينفذ إلى أغوار النفس البشرية ليعبر عما فيها من أسرار وما ينتابها من هواجس من ذلك القدر المحتوم الذي لم تصنعه الآلهة كما كان الأغريق يعتقدون وإنما صنعه المجتمع وظروف الحياة وضغوطها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية .

وكان استخدام سترندبرج للأشباح دليلا عمليا على انطلاقه من قيود كتابه المسرحية التقليدية . فعلى الرغم من أن اسمه ارتبط بالمذهبين التعبيري والرمزي فإنه لم يجعل من أعماله مجرد تطبيق لمبادئها بل كثيرا ما زواج بين أكثر من ثلاثة مذاهب أو أربعة في كثير من مسرحياته التي لم يكرس كل جهده هندسة شكلها الفني . وكانت أشباحه تجسيدا لنغمته الصوفية المشائمة المتبرمة القائمة الوجه الغائمة الملامح . بل كان مضمونه نفسه غامضا ، وشخصياته شاحبة الصورة . وغالبا ما كان حضور الأشباح على المسرح مبلورا لدخائل النفس البشرية ، ومصورا لما تهجس به من أحلام وأخيلة وهواتف ، ومعبرا عن الصراع الأبدى بين ارادة الفرد وبين مجتمعه وظروفه والعقائد السائدة من حوله . أى بين وعى الفرد المقيّد وبين عقله الباطن الذى يدفعه دائما إلى الانطلاق من قيود المجتمع وقوانينه التي تريد أن تحيله إلى كيان فاقد للحافز والإرادة .

أما أبسن في مسرحية « الأشباح » عام ١٨٨١ فقد جسد مأساة المجتمع الانسانى عندما يفقد القدرة على الحياة الصحيحة ويتحول الناس فيه إلى مجرد أشباح هائمة على وجهها لا تعرف لنفسها هدفا ، ولا لحياتها معنى . والأشباح في هذه المسرحية لا تظهر بالأسلوب الفعلى وإنما تجسد في الشخصيات بالأسلوب المجازى : أى أن الشخصيات تحولت إلى أشباح ترمز إلى الزيف والنفاق والرياء والكذب ، تعبد المظاهر وتحترق الحقيقة وتتفادها . إنه مجتمع نحيف وخائف من نفسه ، تطارده أشباح التقاليد المتحجرة والعادات الفاسدة التي تربطه بالماضى دائما وتجعله عاجزا عن التطلع إلى المستقبل واستيعاب الأفكار الجديدة الحية . إن أشباح الماضى المتمثلة في العناصر الوراثية التي انتقلت من الأجيال السابقة إلى الجيل الحالى ، بالإضافة إلى الأفكار والتقاليد البالية كلها تطارد الشخصيات عندما تفكر أو تفعل أى شئ .

نقول مسر ألفينج مثلا : « إننا جميعا وبدون استثناء نخشى النور بطريقة تدعو للرناء » فقد تمثل دورها في محاربة هذه الأشباح التي لا تعيش الا في الظلام ومع ذلك فإن مأساتها

تبدو في عدم قدرتها على القيام بأى عمل حاسم ورغم وعيها الحاد بعالم الأشباح المحيط بها ، لقد أصابها هذا العالم بمس من العجز كما أصاب ابنها بمس من الجنون . وعندما قررت في النهاية أن تجمع شجاعتها كي تكشف لابنها أوزوالد - الذى كان قد أرسل إلى باريس مؤمناً بأن أباه هو رجل الأخلاق والفضيلة - أن أباه عاش حياة العريضة والفساد والانحلال ، كانت هذه الحقيقة الكثيرة تعيش في جسم ابنها نفسه فقد ورث عن أبيه مرض الزهري ، وكتب عليه أن يكفر عن خطايا بعد موته . كان أوزوالد يتطلع إلى الضياء والإشراق وبهجة الحياة ، ويخشى جو منزله المظلم والكثيب ، لكن عند هبوط الستار الأخير نجده قد فقد قواه العقلية .

أما يوجين أونيل فقد تأثر إلى حد كبير بالمنهج التعبيري عند سترندبرج لدرجة أنه استخدم نفس أسلوبه الرمزي في تقديم الأشباح . ففي مسرحيته الخيالية التعبيرية « الامبراطور جونز » ١٩٢٠ يعترف بأنه سار على نهج سترندبرج في مسرحيته « الحلم » و« سوناتا الشبح » . إن الامبراطور جونز أوبروتس جونز زنجى أمريكى قوى يعمل عمالاً في قطارات البولمان بالولايات المتحدة ، لكنه يرتكب جرائم القتل والسطو إلى أن يحكم عليه بالاعدام فيفر إلى جزرهما حيث مزارع القصب التى يعمل فيها أبناء جنسه من الزوج . وهناك يلقاه مستعمر انجليزى يبيع له فرصة استغلال العمال والفلاحين الزوج ، وفرض الأناوات عليهم باشاعة الخرافات بينهم وأنه يملك قوة سحرية هائلة تتمثل في مناعته ضد القتل إلا إذا أصابته رصاصة فضية .

ويفرض جونز سلطانه على هؤلاء الزوج الذين يضيقون بأجرامه فيفرون إلى الغابات المجاورة لقصره استعداداً للثورة عليه . وعندما يشعر جونز ببوادر الثورة يهرب بجلده إلى الغابات نحو الساحل على أمل الرحيل بحراً . وتبدأ الأشباح والأرواح في القيام بدورها في المناظر التى تصف فرار جونز خلال الغابة ، والتى تشكل الجسم الرئيسى للمسرحية . فنراه فى أول هروبه جباراً عاتياً قوياً ثم لا يزال الذعر يتملكه شيئاً فشيئاً ، ولا تزال الأخيصة الغامضة والرؤى المليئة بالأشباح والأرواح تتجسد أمامنا من خلال ذهنه حتى يقع فريسة سهلة فى النهاية للزوج الثاثرين الذين صنعوا له خصيصاً رصاصة فضية يقتلون بها طبقاً للتعبئة السحرية التى أحاط نفسه بها منذ البداية .

وفى مسرحية « رحلة يوم طويل إلى منتصف الليل » ١٩٥٦ التى نشرت بعد وفاة أونيل فى ١٩٥٣ ، نرى أسرة ملعونة تطاردها أشباح غريبة ويختلط فى أفرادها الحب والأنانية والشذوذ . وقد ساعدت الأشباح على إيجاد حلقة رهيبة مقفلة أطبقت على الشخصيات بحيث لم يعد لها منها مخرج سوى النهاية المأسوية . ومن الواضح أن شخصيات المسرحية تتميز بخيال خصب مليء بالهواجس الفاجعة السوداء ، والمعتقدات التى اختلط فيها المنطق

الصارم بشعر الأساطير والغيبيات وهو مناخ نفسى يسمح للكاتب أن يتلاعب دراميا  
بالأشباح كى يبت فى المتفرج كل المعانى والأحاسيس والدلالات التى يريد توصيلها اليه .  
ويبدو أن الأشباح ستظل تشكل اغراء متجددا للأديب ، بدليل أن توظيفها فى الأعمال  
الأدبية استمر من إسخيلوس إلى أونيل ، أى بطول ما يقرب من خمسة وعشرين قرنا من  
الزمان . ذلك أن فيها من الإيحاءات والرموز والدلالات ما يساعد الأديب على الوصول إلى  
أبعد آفاق التعبير الدرامى الممكن . وخاصة أن مسألة معقولة ظهور الأشباح ومطابقتها  
للواقع لم تعد مطروحة بعد أن أدرك معظم النقاد والدارسين أن للفن واقعا ومنطقا خاصا به  
لا يتطابق بالضرورة مع منطق الواقع المعاش وملابساته .



لم يحدث أن واكب نشاط إنسان آلام البشرية ومعاناتها مثلما فعل الأدب العالمى فى مختلف عصوره المتعاقبة . فمع تعدد اتجاهاته ومدارسه التى تبلغ حد التناقض فيما بينها فى بعض الأحيان ، فإن معظمها عالج قضية الألم الإنسانى بطريقة أو بأخرى ، سواء أكان هذا الألم جسديا أو نفسيا ، أو روحيا أو فكريا أو اجتماعيا أو اقتصاديا . . . الخ . وما التراجيديا التى ابتكرها الاغريق فى فجر الأدب العالمى سوى تجسيد درامى فنى للآلام الرهيبة التى مر بها الأبطال المأسويون فى صراعمهم الإنسانى ضد القوى المتربصة بالإنسان وعلى رأسها القدر .

ويكفى أن نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر مأساة « الملك أوديب » التى كتبها الشاعر الاغريقى سوفوكليس والتى جسد فيها الآلام التى يتحملها الإنسان فى سبيل تحقيق ارادته وذاته وكيانه ووجوده ، بينما تحاصره الظروف من كل جانب بحيث لا تترك له ثغرة ينفذ منها ويحقق أهدافه . والآلم هنا ينبع من حتمية فناء البطل . لأنه فى كلتا الحالتين لن يحقق ذاته ، أى حالة تجنبه القدر أو مواجهته له . يقول أوديب :

« أبنائى البؤساء . . ان الذى جئتم تطلبونه أعرفه غاما ولا أجهله . فانا أعلم أنكم تتألمون جميعا ، لكن ليس بينكم من يتألم كما لأنألم أنا فكل واحد منكم يتألم لنفسه فقط ، لا لغيره أما أنا فأتحسر على طيبة وعلى نفسى وعليكم . أنتم لا توقظننى من نوم أنا غارق فيه ، ولكن اعلموا أنى ذرفت دمعا غزيرا ، وأنى فكرت فى كثير من سبل النجاة ، ولم أجد بعد تفكير طويل ، الا سبيلا واحدا فلجأت إليه . فقد أرسلت صهرى كريون بن مينوكسيوس إلى معبد أبوللون ليعرف ما ينبغى أن أصنع أو أقول كى أنقذ المدينة فإذا حسبت الأيام التى مضت منذ رحيله ، تأملت لذلك . فماذا يفعل ؟ لقد طال غيابه وتجاوز الحد المعقول . ولكن حين يعود ، سوف أنقذ كل ما يأمر به الاله . والا كنت من الأئمين » .

تلك هى النعمة التى سادت المأساة الاغريقية ، أما إذا انتقلنا إلى المأساة اللاتينية سنجد أنها ركزت على العنف والدماء أكثر من اهتمامها بالألم والتطهير النابع منه . ولعل هذا يرجع إلى طبيعة الحضارة الرومانية التى غلبت فيها المادة على الروح ، والسلطان الدنيوى على القيم الفلسفية والفكرية . وأية مقارنة بين مأسى سوفوكليس ومأسى سينيكا - على سبيل المثال - تبرز لنا هذا الفارق الواضح . ومع ذلك كانت صور الألم فى المأسى

اللاتينية أكثر بشاعة نتيجة للعنف الدموى الذى اجتاحت الشخصيات والمواقف فيها .

وفى العصور الوسطى كانت آلام السيد المسيح تشكل مادة خصبة لكل القصص الدينية والمسرحيات الأخلاقية التى صورت تضحيته من أجل خلاص البشرية ، وأبرزت الدرس الأخلاقى والروحى الذى يتحتم على الإنسان ألا يتجاهله . ومعظم هذه المسرحيات دار حول صلب المسيح ودفنه وصعوده . وكانت على هيئة حوار بدائى بين نسوة جئن إلى قبر المسيح باكيات للتكفير عما ارتكبه البشر فى حقّه . ثم يعقب هذا الحوار قيامة المسيح رمزا لانتصار الانسان على آلام الموت الذى كان نتيجة حتمية للخطيئة الأولى التى ارتكبتها كل من آدم وحواء فى جنة عدن .

وعندما تفرع الأدب إلى اتجاهات ومدارس ، حدد كل فرع موقفه من قضية الألم فى حياة الإنسان . فمثلا نجد الاتجاه الرومانسى يرجع الألم إلى صدمات القدر وأمراض الجسد وضياح الانسان فى حين يركز الاتجاه الواقعى على مأسى المجتمع وعلى رأسها الفقر الذى يعد فى نظره منبععا لمعظم آلام البشرية .

ولعل ديوان « التأمّلات » لفكتور هوجو يعد نموذجا للشعر الغنائى الرومانسى الذى يتخذ من الألم مضمونا يثير الشجن والتطهير فى الوقت نفسه . فقد كتبه على أثر غرق ابنته وزوجها فى أثناء نزهة على سطح النهر الذى ابتلع قاربهما . ومن خلال الألم الذى اعنصر قلبه كتب قصة حياة كل انسان شرب كأس الألم حتى الثمالة . يقول :

« آه لقد كنت كالمجنون أول الأمر

ويكيت بمرارة الألم ثلاثة أيام

تخيلت أن كل ذلك كوابيس وأحلام

لا يمكن أن تكون قد تركتني أجتر الصبر

فى خيالى أسمع ضحككتها فى الغرفة المجاورة

ومن المستحيل أن تكون لهذه الحياة مغادرة

سأراها تدخل من هذا الباب !

آه كم مرة كنت أقول : صه ! إنها تتكلم !

اسمعوا ! هذا هو صوت يدها تدير المفتاح !

انتظروا ! لقد حضرت أخيرا ، اتركونى أستمع !

إنها هنا ، فى أحد أرجاء هذا البيت ، دون شك ! »

وبعد هذا الألم المروع الذى أفقد الأب عقله تحمل السكينة مع الأيام فى قلبه ، فيستسلم لقضاء ربه ويعبر عن إيمانه بالحياة الآخرة حيث يتخلص الانسان من كل الآلام العالم الفانى .

أما الشاعر الفرنسى ألفريد دى فينيه فيجسد آلام الانسان فى ديوانه « الأقدار » ويقول

إن الكون أصم لا يكثرث بالألم ، وعلينا أن نتحمل صابرين كل ما كتب علينا من آلام دون أن نبكى ونتوسل ، ففي ذلك اذلال لنا . علينا أن نفتدى بالذنب الذى رفض أن يطلق صرخة واحدة عندما أصابه الصيادون فى مقتل . هكذا ينصح الشاعر أن نأخذ أنفسنا بالشدة ونروض أنفسنا على تحمل الآلام بصبر وثبات .

أما ألفريد دى موسيه فقد كانت قصة حبه للأدبية جورج صائد مصدرا لآلامه الروحية والهامة الشعرى فى وقت واحد . وكان فى مطلع حياته يسخر من مبالغات المدرسة الرومانسية فى الاحساس بالألم وافراطها فى البكاء والشجن ، ولم يكن يعلم أن نفس المصير كان فى انتظاره حين كتب عليه أن يتألم هو الآخر ويبكى دموعا مريرة عندما تخونه جورج صائد مع الطبيب الذى جاء ليداويه . وكان شعره سلوته الوحيدة فأودع آلام روحه وقلبه فى ديوان « الليالى » الذى خلد اسمه بعد نشره فى عام ١٨٣٥ ، أى بعد عام من انتهاء علاقته بجورج صائد . وفيه يدور حوار بين آلهة الشعر والشاعر ، إنها تحته على الكتابة ومقاومة الاستسلام للآلام التى يمكن أن تكون مصدرا للإلهام إذا عقد العزم على ذلك . فنقول له آلهة الحب إنه لا يوجد شئ يجعلنا عطاء غير ألم عظيم . . إن الأغاني التى تعبر عن عميق الألم واليأس هى أجمل الأغاني .

وتقص آلهة الشعر أسطورة الطائر البحرى الذى يقدم قلبه لصغاره كى يقتاتوا عليه عندما يفشل فى جلب الطعام لهم ، لكن الشاعر يعجز عن تقليد الطائر الغدائى ويعتذر بأن آلامه أقوى من أن تحتملها قيثارته . لكنه يمرور الوقت تعود إليه الرغبة فى الحياة والحب فيقول :

« بعد أن تعذبنا علينا أن نتعذب من جديد  
يجب أن نحب دائما بعد أن أحبينا » .

إنه يرحب بالحب حتى لو كان مصحوبا بالآلام العظيمة . ولذلك تهدأ نفسه ويصفح عن حبيبته الغادرة ، ويحاول أن ينسى مع الأيام هذه الآلام التى بدأت فى الانتشاع كالكاكايوس . ومع ذلك كانت بمثابة البوتقة التى صهرت معدن الشاعر وأظهرته للناس ، وجعلت من شعره صدى لما يختلج فى قلوبهم من ألم ولوعة .

ولا يعنى هذا أن الاتجاه الرومانسى فى معالجته للألم كان منفصلا تماما عن الواقع . ذلك أن الواقع نفسه كان مصدرا للألم ومنبعه المتدفق ، ومع ذلك فالأمر لم يكن ألما بحثا بل كان مرتبطا بالمتعة واللذة بطريقة أو بأخرى . ومن هنا كان سؤال هيوم وشيللر فى القرن الثامن عشر : كيف تتأتى المتعة حيث يكثر الألم ؟ وهو أحد الأسئلة الكلاسيكية فى النظرية الدرامية . وقد عالجه فرويد فى كتابه « النكات وعلاقتها بالوعى » الذى أوضح فيه أن الانسان يرحب بما يذكره بالألم طالما أن الأذى الفعلى لا يصيبه ولا يمس ينابيعه الداخلية

ولا يسبب له قلقا شخصيا . وحالة الترحيب هذه يسميها فرويد « مرحلة ما قبل اللذة »  
 التي تجعل الانسان يجازف بالقلق من أجل قضايا غير شخصية أملا في التمتع بتحقيق بعض  
 رغباته المحرمة . ولذلك فهو يضحك من نكتة قد تسبب الألم للآخرين . فالانسان لا يجد  
 متعة في ألمه الشخصى ونظرا لأن الواقع مؤلم فإننا نزيح عن الوعي كثيرا من آثاره  
 وضغوطه المفروضة علينا ، وهى الآثار والغوط التى تشعرنا بالذنب . أو تثير فينا القلق أو  
 تذكرنا بالتراكومات والعقد النفسية المترسبة فى اللاوعى ولهذا فإننا لا نرحب بالتذكير  
 المباشر فى الفن لأنه قد يسبب لنا مثل هذه الآلام النفسية . ومن هنا كان استمتاعنا بأعمال  
 مثل « الملك أوديب » و « الملك لير » و « أحذب نوترادم » و « البؤساء » . . . الخ برغم كل  
 ما يعانينه أبطالها من آلام . ولعل تفسير فرويد هذا يقترب كثيرا من نظرية التطهير عند  
 ارسطو التى تعتمد على إثارة عنصرى الخوف والشفقة عند المتفرج من خلال محنة البطل  
 المأسوى .

لكن الرغبة فى تعذيب الذات أو المأسوشية تدفع الأبطال المسرفين فى الرومانسية إلى  
 التمتع بالآلم فى حد ذاته لدرجة الانتحار فى النهاية . ولعل رواية « آلام فيتر » للأديب  
 الألماني جيته كانت نموذجا لهذا الاتجاه . فى هذه الرواية يقص جيته حكاية شاب عشق فتاة  
 جميلة ذكية كاملة الأنوثة ، عشقها عشقا شاملا غالبا غير عاىء بما قد يترتب عليه من آلام  
 وأحزان . فقد تبين أنها مخطوبة ، وخطيبها شاب ممتاز جدير بكل احترام ، وهذا الخطيب -  
 واسمه ألبرت - كان يعرف أن فيتر يحب تشارلوت . لكنه يعرف أيضا أنها لا تبادل الحب ،  
 لأن قلبها معه هو ، ولذلك يترفق مع العاشق ويعامله بهدوء وكرم ، ويفتح له قلبه وبيته .

هنا تبدأ الآلام الحقيقية للعاشق الذى لا يجد سوى أحاسيس اليأس والحيرة والشجن  
 ليجترها . فلو كان الخطيب رجلا قاسيا عنيفا لتعزى العاشق عن خيبته بأن خصمه حال بينه  
 وبين معبودته وقتل عاطفتها نحوه ، ولكن خصمه نفسه يرحب به ويدنيه . ومع ذلك فلا  
 أمل . أى أن الحبية نفسها هى التى لا تريد وليس أقمى على نفس العاشق من ذلك  
 الوضع . ويتضاعف شعوره بالآلم والمهانة عندما لا تقسو عليه تشارلوت ولا تقصيه عن  
 نفسها ، وإنما تدعه دائما ممزقا بين اليأس والأمل ، بين الألم والمتعة ، رحمة به أوقسو عليه ،  
 لا أحد يدري . ومع استمرار التمزق يستولى عليه اليأس وتظلم الدنيا أمام عينيه فيدرك أن  
 التخلص من آلامه لا يعنى سوى التخلص من حياته ذاتها . وفى ليلة من الليالى يتناول فيتر  
 مسدسا ويفرغ فى رأسه رصاصة تريحه إلى الأبد من آلامه المزمنة .

فى مواجهة هذا الاستسلام المطلق لكل مظاهر الألم والاحباط نجد الشعر الفرنسى  
 بودلير يقول فى قصيدته « القداسة » :

« هتف الشاعر قائلا : سبحانك ربى »



يامن منححت الألم دواء الهيا شافيا لرجسنا  
إنه العنصر النقي الأمثل  
الذى يهيم النفوس القوية للمسررات الطاهرة

« لست أجهل أن الألم هو الشرف الوحيد الذى لن تأكله النار والتراب  
ولكى أضفر لنفسى تاجا رمزيا  
يجب أن أفرس اوراق على الزمان وعلى الكون »

وفي قصيدة « العدو » يناجى بودلير الألم شاكيا له الزمن الذى يعتصر الحياة :  
« أيها الألم : آه أيها الألم ! إن الزمن ليعتصر الحياة .  
إنه العدو المجهول الذى يلتهم القلب .  
القلب الذى يعود لينمو ويتعش من الدماء التى نزت منه » .

لكن الألم ليس دائما الشرف الوحيد والمعلم الأكبر للإنسان ، ذلك أن بودلير يعتبره في  
قصيدة « إنعكاسات » مرادفا للهوان والسأم والنحيب والندم ، والهواجس المبهمة فى اللبالي  
الحالكة . فليس هناك أبشع من رهبة المشيب وبشاعة الألم وذل الرضوخ بدون اقتناع .

هذه المخاوف والآلام نجدها فى مسرحيات الكاتب الايرلندى جون ميلنجتون سينج  
( ١٨٧١ - ١٩٠٩ ) وخاصة فى مسرحية « ديدرى فتاة الأحزان » التى تتخذ من رهبة المشيب  
ورعب الشيخوخة مضمونا رئيسيا لها . فقد كان سينج رجلا عليلا يهدده الموت الذى يعلن  
عن نفسه من خلال آلام المرض المزمن . ومما ضاعف من آلامه أن قلبه النابض يجب الحياة .  
كان يشعر شعورا جارفا بالجحالم الزائل وبعجلة الزمن وهى تحرف وراءها السنين لهذا تشعر  
شخصياته شعورا عميقا مأسويا بمقدم المشيب وادبار الشباب وزوال المتعة وحلول الألم ،  
بحيث تتساءل ديدرى بطلة المسرحية عما إذا كانت الحياة جديرة بالبقاء حتى نتروى ونكبر  
ونختفى متعة الحياة إلى الأبد .

أما الاتجاه الواقعى فقد وجد فى الفقر مصدرا لمعظم آلام البشرية الملموسة . فى  
مسرحيات جان أنوى - مثلا - تبدو لنا كل آلام السخط والجريمة وكل ما يتصل بالفقر من  
اذلال وبشاعة من خلال شخصياته التى تتألم من الإذلال كما تتألم من الحرمان والضيق  
المادى . وقد يشعرون بألم الإذلال لرؤيتهم الأغنياء لكن أحيانا ينبع منهم نتيجة حياة  
الوالدين أنفسهم بما فيها من تعاسة واذلة كما يحدث فى مسرحية « المتوحشة » ( ١٩٣٤ )  
التي تتذوق فيها بطلتها تيريز أمر آلام الإذلال بسبب والدها المنحطين . وهما بدورهما ثمرة  
الفقر بكل ما يحوطها من استهتار أو جشع أو اخفاق فى الحياة ، فيدفعانها إلى الزواج من  
الشاب الثرى فلوران بغية ابتزاز ماله ، لكن آلام الماضى ورواسبه تقف سدا منيعا ضد  
استغلال فرصة الغنى الهابط عليها ، مما يحملها على الفرار بعيدا عن الثراء لتعود إلى الفقر .

أما الأغنياء الذين يمثلهم الفتى الثرى فلوران فيصفهم أنوى بأنهم على هامش الحياة لأنهم يحبون على هامش الألم ومن ثم على هامش الحقيقة . فلا عمق في قلوبهم الصافية الهادئة التي لا تعرف الألم الجاد . ذلك أن الأحداث لا تمس سوى سطح قلوبهم ، لأنهم لا يعلمون عن الحياة شيئا. تقول تيريز لفلوران :

« أنت لا تعرف شيئا عن الحياة يا فلوران . فهذه التجاعيد . أى آلام خطتها على بشرى ؟ لم يسبق لك قط أن عرفت ألما حقيقيا ، ألما مخجلا وكأنه جرح يؤلم . إنك لم تبغض أحدا فهذا واضح في عينيك . حتى الذين أساءوا إليك فأنت لا تبغضهم . . . أنت لا تعرف شيئا ! أفهمت ؟ فمادمت أفرغ أمامك جعبي اليوم كما فعل الخادم التي يطردها مولاهم من الدار فإنني أريد مرة أخرى أن أصبح فيك : إن أشد ما يؤلني هو أنك لا تعرف شيئا عن الحياة . إنكم معشر الأثرياء تحطون بهذه الميزة ، إنكم لا تعرفون شيئا عن الحياة . إنني أشعر هذا المساء أن كاهلي ينوء بعبء ثقيل من الألم الذي يعانيه الفقراء حين يتضح لهم أن السعداء لا يعلمون شيئا عن الحياة ، بل لا أمل في أنهم ذات يوم سوف يعلمون ! ولكنك يا فلوران سوف تعرف بعض الشيء ، ستعرفني أنا على الأقل مادمت لا تعرف الآخرين . هيا يأبته تكلم ان كانت لديك الشجاعة الكافية ، وشرح له ألوان الفقر وضروب المهانة والضعة التي لم يستطع معرفتها والتي لفتنتني أنا التي أصغره سنا ، هذا « العلم الكتيب » هيا ، قل له كل شيء . قل له لما كنت في التاسعة من عمري كيف أن رجلا عجوزا طيب المظهر . . »

وتدفع تيريز في لمس أعمق جراح الألم وأسود ألوان: بؤس القلب ، بل وأبشع صورة للحقيقة. إنها هذا « العلم الكتيب » الذي تسكبه كأس الحياة قطرات وجرعات متتابعة في قلب الفقراء ، إلى أن يضيق القلب بما يحوى فتخرج الحقيقة المريرة في سخط رهيب لتبدأ بالاعتراف ببؤس هذا القلب وتنتهى إلى اتفاق هذا « العلم الكتيب » . ومع ذلك فلا اعتراف بالبؤس والعلم به لا يؤديان إلى تنقية القلب أو التخلص من الفقر والشقاء . ذلك أن الاعتراف بالبؤس والانفصاح عن الجرح الكامن هما نكا الجراح لتتلف ألما وسخطا لا يتوقفان .

نفس الاتجاه الواقعي الأليم تجده عنده الكاتب المسرحى الأمريكى كليفورد أوديتس ( ١٩٠٦ - ١٩٦٣ ) الذى عاصر في شبابه فترة الكساد المشهورة في الثلاثينيات فنتشر بها وآلى على نفسه أن يجعل من مسرحياته تجسيدا حيا لصرخات القلوب الساقطة في أعماق ضحايا الكساد والأزمة والافلاس . ففى هذا الجو القاتم المخيف المشبع بآلام الحرمان والفاقة والمذلة والإثم عرف أوديتس صور الحياة البشعة التي لا تعرف كلمات المتعة أو الطمأنينة أو الراحة أو السلام أو الاستقرار في قاموسها . ففى مسرحيات « فى انتظار ليفتى » و « الولد

الذهبي» و«استيقظ وغن» و«السكين الكبيرة» وغيرها من أعمال أوديتس يتحرك أمامنا عالم من البؤساء والأشقياء وبنات الهوى وبائعات اللذة التي لا تعنى سوى الألم . ولذلك تعد مسرحياته تنويعات على الألم بأنواعه المختلفة والمتعددة : آلام الفقر والجسد والروح والنفس والفكر والمجتمع .

ومن الصعب بل من المستحيل أن نحاول حصر الأعمال الأدبية التي عاجلت الألم من زواياه العديدة ، ولكننا يمكننا القول بأن الأدب كان ولا يزال وسيظل صديق المثالمين عبر العصور وفي مختلف بقاع الأرض . إنه لا يهتم بالسعداء والمرفهين كما يهتم بالبؤساء والأشقياء والمضطهدين الذين لا يعرفون حدا فاصلا بين الأيام والآلام .



كان البحر نعمة مفضلة عزفها كثير من الشعراء والأدباء على مر العصور . وعلى الرغم من اختلاف وجهات نظرهم تجاه هذا المضمون الخصب فإن معظمهم منحه مساحة عريضة في عمله سواء أكان ذلك في الخلفية الوصفية أو في الموقف الدرامي ذاته . وتراوح الدور الذى لعبه البحر في الأعمال الأدبية بين إيجاد رمز ذى دلالات معينة وإجاءات عدة وبين خلق عالم بأكمله يحتوى كل المواقف والشخصيات والبناء الدرامى كله ، كما نجد مثلاً في الروايات التى تتخذ من البحر عالماً لها ، سواء على مستوى الاثارة والتشويق أو على مستوى الفلسفة والفكر .

وكان من الطبيعى أن تفرض صور البحر وأنغامه نفسها على أعمال الأدباء الذين يعيشون في بيئات ساحلية . ومن هنا كان الدور الخطير الذى لعبه البحر في ملاحم الاغريق وخاصة في « الالياذة » و « الأوديسا » عند هوميروس الذى منح البحر دلالات ورموزاً شكلت عالم شخصياته وأحاسيسها . ففي « الالياذة » تصرخ إحدى الشخصيات طالبة عون زيوس في مواجهة جبروت البحر : « أه يا أبى زيوس . فلترحمنى الآلهة وتنقذنى من هذا البحر الغادر فأنا لا أعرف ماذا يريد وماذا ينوى ؟ ! » في مثل هذه المواقف يبدو البحر تجسيداً درامياً للقدر ، وبذلك يزداد شعور القارئ بهذه القوة الميتافيزيقية الجبارة . فقد كتب على الشخصيات أن تخوض البحر بكل غدره وتقلباته تحقيقاً لأهدافها وإثباتاً لوجودها ، مثلما حكم على البشر أن يواجهوا القدر المتريص بهم في كل زمان ومكان .

وقد استطاع البحر أن يحرك خيال الشعراء والأدباء أينما وحيثما وجدوا . حتى الأدباء الذين ركزوا في أعمالهم على التصوير الواقعى والنقد الاجتماعى ، لم يستطيعوا كبت روح الشاعر داخلهم عندما تعرضوا لموضوع البحر . نجد هذا في مسرحية « الضفادع » للكاتب المسرحى الساخر اريستوفانس عندما يتغنى بالبحر بأغنية في منتهى العذوبة التى تقف على قدم المساواة مع قمم الشعر الرومانسى الذى عالج الموضوع نفسه . يقول اريستوفانس :

« يا عصافير البحار . . والجنان

أنت للملاح في النور أمان

كلما زقرقت للبحر تفرق

غن يا نورس للموج وزقزق »

هنا تختفى الصورة الملحمية الرهيبة التي وجدناها للبحر عند هوميروس ، وأصبح البحر نعمة تتجاوب مع زقزقة العصافير التي تمنح النور والأمان للملاح وسط العباب . ولذلك فالبحر يمكن أن يمثل المحن والأهوال التي قد تسحق الانسان وتجيئه إلى مجرد فقاعة على سطح أمواجه ، كما يمكن أن يجسد حياة الانطلاق والحياة والطهر والنقاء . وهذا التنوع يرجع إلى اختلاف الزاوية التي ينظر بها الأديب إلى البحر ، وهي زاوية غالبا ما تكون محكومة بمزاج الكاتب أو بنوعية المضمون المعالج ، أو بالعنصرين معا . في « الكوميديا الالهية » - مثلا - يرى دانتي في البحر رمزا مجسدا لعالم الفكر بكل تياراته وموجاته ، وكيف يشق المفكر طريقه وسط هذه العواصف والأنواء كي يصل في النهاية إلى نور المعرفة واليقين . إن رحلة المعرفة الانسانية تشبه الرحلة وسط بحر الظلمات ، لكن طالما أن المفكر أو الشاعر يعمل معه مصباح ديوجين فلا بد أن يشق طريقه إلى بر النور والأمان . يقول دانتي في قصيدة « ما قبل المطر » :

« نشر زورق فكرى أشرعه عندما أراد الابحار

في مياه أفضل من التي خاض لجتها والأخطار

تلك كانت الظلمات والأن توارت عن الأنظار »

ويتصور توماس مور في قصيدة له بعنوان « العاصفة القادمة » البحر في مرحلة السكون الذي يسبق العاصفة . فالحياة في نظره تنهض على القوى المضادة : النور والظلام ، النهار والليل ، الصمت والضجيج ، السكون والحركة ، الأبيض والأسود ، الوجود والعدم ، الحياة والموت . ولم يجد توماس مور خيرا من البحر لتجسيد هذه القوى المتصارعة والملتحمة في الوقت نفسه . يقول :

« ما زال النهار غارقا في لجة الظلام

والموج الهادر ، تحت القبة السوداء ، ينام

يريد الانطلاق عارما بين البحر والسماء

طائرا كزورق حطمته العاصفة الهوجاء »

أما الشعراء الرومانسيون فقد كان للبحر نصيب الأسد في صورهم الشعرية ومعانيهم الفنية . ولكن استخداماتهم لصوره ودلالاته لم تخرج كثيرا عن انجازات من سبقوهم ، وإن كانوا أضافوا إليها تنوعات جديدة وتفرعات عدة تتفق والخصوبة الخيالية التي يتميز بها الشعر الرومانسي بصفة عامة . ففي قصيدة « على شاطئ البحر » لوليم وردزورث نرى لوحة تشكيلية زاخرة بالانحاءات الصادرة عن مرحلة مابعد العاصفة . يقول وردزورث :

« نامت الشمس في خدرها ، ومال البحر ليستريح

والرياح الوحشية وجدت أخيرا عشا فيه تستريح

ساد النسيم العليل ، واندثرت موجات الرياح

صوب الأعماق ، كأنها هبطت داخل الضريح » .

ويبدو أن وردزورث يعشق البحر في حالات سكونه وهدوئه لأنها تتيح له من التأمل الصوفي في الكون والوجود ما لا يتاح له في أثناء هدير العواصف وهزيم الأنواء . يتضح لنا هذا في قصيدة له بعنوان « بجوار البحر » :

« يا له من مساء رائع ، هادئ وجميل  
فلقد صمت الزمن كراهية عند الأصيل  
تتلاحق أنفاسي بالحب والعبادة ، والشمس الباهرة  
تغطس في هدوء لا تدركه الألباب الحائرة  
رحمة الرب تطفو فوق أمواج البحر  
اصغ ! الله يرعى الكون ، بين المهلد والقبر  
حركته الأبدية تحكي لنا قصة الوجود  
في صوت كالرعد ، كالمجد ، كالخلود » .

أما شيللى فأرى في البحر عنفه وصخبه وجبروته بحيث طغت كل هذه العناصر الرهيبة على روح الوداعة والرقّة والعذوبة التي وجدناها عند وردزورث . ففى قصيدة « الرؤيا والبحر » يقول شيللى :

« ياهول العاصفة . لقد أصبح الشراع كالأسماك البالية لا تعرف لنفسها  
اتجاها وسط الأعاصير العاتية » .

وفى قصيدة « بروميثياس طليقا » نسمع نفس الضجيج والصخب برغم سكون حركة الأمواج . فالعنّف كامن في البحر حتى في لحظات صمته . يقول شيللى :

« امتطى قوس قزح جسد البحر  
الذى اصطخب دون حركة  
والعاصفة المنتصرة انداحت بعيدا  
كقائد قاهر ، شد الرحال سريعا » .

أما لورد بايرون فيرى في البحر النقاء والصفاء والطهر الذى يفتقده في المجتمع . فالنشوة الحقيقية لا توجد الا بين أحضان الطبيعة وبجوار البحر العميق . يقول الشاعر في قصيدة « المحيط » :

« المتعة كل المتعة في غابات بلا ممرات  
والنشوة حيث الشاطئ المنعزل بلا أصوات  
فهذا هو المجتمع ، حيث لا يعيش الكبير  
بجوار البحر العميق ، وموسيقاه ذات الزئير » .

أما كولردج فى قصيدة « الملاح القديم » فيتخذ من البحر منطلقا للتركيز البالغ على المشاعر الانسانية البدائية . إن ملاحه فى ورطة مخيفة بحق ، وحيدا فوق سفينة ، تحيط به

جث رفاقه الموت . ويوصل لنا كولردج كل انحاءات الموقف من خلال تجسيد احساس الملاح بوحده وعجزه المطلق :

« وحيد ، وحيد ، كلية ، وحيد كلية  
وحيد فوق بحر لجى ، لجى !  
ولا من قدس تأخذه الرحمة  
بروحى فى عذابها » .

هذا هو العذاب الحق لانسان يشعر أن الله والانسان قد تخليا عنه على حد سواء . ولكن عندما تصل السفينة آخر الأمر إلى الشاطئ ، يرى الملاح الملائكة إلى جوار جث الموت مما يجعل الراحة المطلقة تسرى فى كيانه . ومع أحاسيس الأمل والبهجة يلتزم الصمت فى مواجهة هذه الكائنات السماوية .

ويقول موريس باورا فى كتابه « الخيال الرومانسى » إن رحلة الملاح ذات طبيعة متناقضة لأن البحر يمثل كل تيارات الحياة المتناقضة ، فهى رحلة من انجلترا إلى المحيط الهادى الجنوى ، من المعلوم إلى المجهول ، من المألوف إلى المستحيل . فالقصيدة تبدأ بأشياء مألوفة لطيفة ، ثم تقتحم بنا دون جلبة ، عالما سحريا غير واضح الملامح :  
« هبت الأنسام الجميلة ، وتطاير الزبد الأبيض  
وانبسط الطريق طليقا ،  
وكنا أول من اقتحم  
ذلك البحر الصامت » .

والغريب أن الصمت يطبق على البحر بأسلوب سحرى بعد هدير الموج ولجب الريح . ولكن سرعان ما يغير البحر منظره ، وإذا أشياء مفزعة تظهر فوق صفحته :  
« عطن العمق البعيد : آه أيها المسيح !  
هل لا بد أن يحدث هذا أبدا !  
أجل زحفت الكائنات اللزجة بأقدامها  
فوق البحر اللزج » .

وكان كولردج من المرأة بحيث وصف ما لم يشهده من المناظر قط ، مثل جبال الجليد المحيطة بالسفينة وهبوط الليل المفاجئ ، الفريد من المنطقة الاستوائية وغير ذلك من مظاهر الطبيعة التى يعيشها الملاحون فوق سطح البحر .

ويرى الشاعر الأمريكى لونجفيلو فى البحر كل أحلام الماضى الذهبى ورؤى الأساطير العذبة . يقول فى قصيدة « سر البحر » :  
« آه ! يا للرؤى العذبة تتابنى



كلما مسحت البحر بعيني  
كل الأساطير القديمة والرومانسية  
كل أحلامي تعود إلى .

أما الشعراء الرمزيون الرواد من أمثال شارل بودلير فيجدون في البحر عالما صاخبا  
بالرموز ذات الدلالات الخصبية التي يمكن أن تحتوى الكون كله . ففي ديوان « أزهار الشر »  
كتب بودلير قصيدة بعنوان « الموسيقى » جسدها المعادلة الرمزية بين عالم الموسيقى وعالم  
البحر :

« كثيرا ما تطوئني الموسيقى كأنها البحر الصاحب  
وتحت ظنف من ضباب أو في فضاء الأثير اللاهب  
أنصب الشراع كيما أصل إلى نجمي الشاحب » .

وفي العصر الحديث مع انتشار روح التشاؤم وخاصة في أعقاب الحرب العالمية الأولى  
التي حطمت كل القيم التي عاش الناس عليها وتمسكوا بها على أساس أنها قيم الحضارة  
والبناء والعمران التي لا يمكن أن تؤدي إلى كل هذا الموت والخراب والتدمير ، كان من  
الطبيعي أن تتغير نظرة الشعراء إلى البحر . فنجد في قصيدة ت . س . إليوت « الأرض  
الخراب » وقد تحول إلى مقبرة للإنسان في وقت أصبحت فيه الأرض كلها خرابا :

« فليباس الفينيقي ، وقد مات منذ أسبوعين نسي  
صيحة طيور النورس ، وموجات البحر الغريقة  
ونسي الريح والخسارة . تيار في عمق البحر  
تلقف عظامه في همس . وبينما هو يعلو ويهبط  
تخطى مراحل شيخوخته وشبابه . مندفع في الدوامه .  
وثني أو يهودى .

أو . أنت يا من تحرك العجلة وتنظر في اتجاه الريح  
اتخذ من فليباس عبرة لك . كان يوما رشيقا فارعا مثلك . »

يقدم إليوت هذه الصورة المتشائمة عن البحر ، برغم أن البحر منح كاتبنا متشائما قبله  
منبعا للخلاص والبشر والتفاؤل . فقد قال إبسن في مسرحية « بيرجيت » :

« سأخلق عاليا عاليا ، ثم أقذف بنفسي عميقا عميقا  
في ماء هذا النبع المتألق الطاهر ، لأخرج  
وقد اغتسلت من كل الذنوب . »

أما في مجال الرواية فمن الصعب تقديم حصر شامل للروايات التي اتخذت من البحر  
مضمونا أو خلفية لها ، وخاصة الروايات التي دارت حول حياة القراصنة والمغامرات

والاكتشافات البحرية . ذلك أنها كتبت أصلا للاثارة أو التسلية أو الدعاية أو التبرير التاريخي . أما الروايات التي جسدت فكرها وفلسفتها من خلال حياة البحر ، فقد دخلت تراث الأدب الانساني من أوسع أبوابه . من هذه الروايات على سبيل المثال ، رواية هيرمان ميلفيل « موبى ديك » ، ورواية إيرنست هيمنجواي « العجوز والبحر » .

أما رواية ميلفيل فيمكن قراءتها وتذوقها على مستويات متعددة سواء أكانت رمزية أو واقعية أو تعبيرية أو رومانسية . وهذا دليل على خصوصيتها الفكرية الفنية في آن واحد ، فيمكن قراءتها على أنها رواية مثيرة مملوءة بالشخصيات اللاهثة والمغامرات المتتابعة في أعالي البحار ، لدرجة أن اعتبرها النقاد أعظم رواية تتخذ من البحر مضمونا ، ويمكن قراءتها على أنها رواية فلسفية تدور حول بحث الانسان عن ذاته ومحاولته تحقيق هذه الذات بكل الوسائل الممكنة ؛ فمطاردة الكابتن أهاب للحوت ليست مجرد مطاردة مثيرة حافلة بالصراعات والكوارث ؛ فهي تمثل صراع الانسان مع قوى الطبيعة الوحشية أو قوى الشر القاهرة ، حتى لو أدى هذا الصراع إلى سحقه نهائيا ؛ ويمكن قراءتها على أنها رواية ميلودرامية زاخرة بغموض البحر ورعبه وصخبه .

ويبدو أن حياة البحر قد ملكت على ميلفيل لبه لدرجة أنه خصص فصولا بأكملها لأساليب صيد الحيتان من خلال خبرته العملية في هذا المجال . فالسرد الروائي يتوقف تماما في هذه الفصول الكثيرة . ويبدو أن ميلفيل يريد أن يحيط القارئ بكل تفاصيل العملية الفنية حتى يضعه في الصورة العامة لروايته . وقد يستمتع المهتمون بحياة البحر بهذه الفصول ، لكن النقد الأدبي لا يعتبرها انجازا فنيا بأية حال .

لكن المستوى الرمزي للرواية يبدو في قيام الكابتن أهاب بدور الديكتاتور الذي يورد أمته موارد التهلكة من أجل الانتقام من قوة لا قبل له بها . وتمثل السفينة بيكود المجتمع الذي يقع تحت رحمة الديكتاتور المجنون ، على حين يحيط بها البحر من كل جانب ، ولا يرحمها هو الآخر : فالبحر يمثل الحياة التي لا ترحم الضعفاء الذين فقدوا ارادتهم الشخصية ، لذلك يموتون كلهم مع أهاب في الهاية . أما شخصية الحوت الأبيض موبى ديك فلها من الإيحاءات الرمزية ما يصعب علينا حصره فهو يمكن أن يرمز إلى قوى الشر أو قوى الطبيعة أو حركة المجتمع التي يجب على الانسان أن يدرك معناها ؛ حتى لا يصطلدا معا . كانت مأساة أهاب أو ملحمته أنه أصر على الاصطدام بها ظنا منه أنه سيثبت ارادته في الانتقام منها .

أما رواية هيمنجواي القصيدة « العجوز والبحر » ١٩٥٢ ، فتؤكد النغمة الأساسية التي سيطرت على كل أعماله : فالانسان بدون مقاومة عوامل الغناء والعدم لا وجود حقيقي له . تدور الرواية حول صائد أسماك عجوز من كوبا قضى أربعة وثمانين يوما في البحر دون

أى صيد ، وفى اليوم الخامس والثمانين يصطاد سمكة عملاقة لا يستطيع قاربه أن يحملها ويعود بها مسافة طويلة إلى الميناء ، فيربطها إلى جوار القارب . وسرعان ما تظهر أسماك القرش تطارد السمكة وتنهش لحمها . ويتصدى لها العجوز لكنه لا يفلح إلا فى قتل بعضها ، إذ أنه فى الليلة الأخيرة فى طريق عودته إل الميناء تجهز أسماك القرش على صيده ولا تترك منه سوى الرأس الكبير .

انها رحلة الانسان فى هذه الحياة : فهو يخرج منها بخفى حنين . لكنه يكفيه شرف المحاولة والكفاح فى سبيل اثبات وجوده وكيانه ؛ وعلى الانسان أن يعاود المحاولة مهما كانت النتائج المترتبة عليها ، لأن البديل الوحيد لذلك هو أن يستسلم لضربات القدر . وقضية الانسان الكبرى تتمثل فى أنه لا يملك خيارا ثالثا بين هذه الخيارين . وحياة الانسان فى البحر خير تجسيد لاصراره على مواصلة الكفاح ضد كل مظاهر الشر والعنف والقتل التى تريد الفتك به .



## ٥ - البراءة

حرص الأدباء على مر العصور على التركيز على الجوهر الانساني في مواجهة المتغيرات المحيطة به ورأوا في البراءة خير معبر عن أصالة هذا الجوهر . لكن المأساة أن هذه البراءة أصبحت مهددة تحت الضغوط السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، بل تحولت - في أحيان كثيرة - إلى عقبة في سبيل تحقيق الانسان لأغراضه المادية ، وتحتم عليه التخلي عن هذه البراءة التي تسلبه كل الأسلحة التي يمكن أن يحارب بها معركته . وتضاعفت المأساة مع وصول حياتنا المعاصرة إلى درجة من التعقيد والتشابك والالتواء جعلت من البراءة نوعا من السذاجة التي يستهجنها الكثيرون .

لكن الأدب كان بالمرصاد دائما لكل الحركات الاجتماعية التي حاولت طمس روح البراءة في الانسان . ولذلك تصدى لها من خلال التيارات الرومانسية والاتجاهات المثالية ومذاهب الرفض والغضب والعبث التي كانت تظهر وتختفي بدرجات مختلفة وفي مراحل متنوعة . وقد أكدت كل هذه الاتجاهات على أن فقدان الانسان لبرأته لا يعنى سوى ضياع جوهره كإنسان .

وفي عصور هوميروس وثيوكريتاس وفيرجيل ودانتي وبوكانشيو وشكسبير لم تكن البراءة قضية ملحة من قضايا الأدب العالمي . ذلك أن الحياة في تلك العصور لم تكن بالتعقيد الذي يمكن أن يهدد براءة الانسان . ومع ذلك يمكن تتبعها منذ عصر النهضة . ففي مسرحيات شكسبير الأخيرة والأشعار الرعوية بصفة عامة نجد بدايات الخوف من زحف التعقيد الحضارى على الطبيعة البريئة التي هي ملاذ الانسان من كل ما يكدر صفو حياته ، فيها يجد النقاء والطهارة والصفاء والبراءة والمثالية في أحلى صورها .

سرت هذه الروح الوليدة الكامنة في أحشاء الأدب العالمي حتى انفجرت مع عصر الثورة الصناعية على شكل الثورة الرومانسية التي نادى بالعودة إلى الطبيعة ونبت كل مظاهر التعقيد التي لوئت وجهها الجميل . ولعل ديوان « أغاني البراءة والتجربة » الذي أصدره الشاعر الانجليزى وليم بليك عام ١٧٩٤ كان بمثابة الاعلان الرسمي لهذه الثورة . فقد قسم ديوانه إلى قسمين : أغاني البراءة وأغاني التجربة ، أى عنصران متضادان في نسق واحد . فالقسم الأول يطلق لحالة البراءة رؤيا الخيال ، في حين يظهر القسم الثانى كيف تتحدى الحياة المعقدة تلك الحالة وتفسدها وتحطمها . ذلك أن بليك يرى أن الحياة النشطة

للخيال الخلاق عنده هي الحقيقة الأولى ، والأمر الوحيد الجدير بالعناية ، ولذلك احتقر الفلاسفة التجريبيين الذين يقيمون مناهجهم على المدركات الحسية المادية التي تحطم روح البراءة ، والتي تدفع الانسان إلى الوقوع في بواطن النفاق والانانية والالتواء .

يصور بليك البراءة في رموز مستمدة من حياة الرعاة تشبه تلك الرموز الواردة في المزموث الثالث والعشرين من مزامير داود . وهي تبدو متطابقة لأول وهلة مع مفهوم فون وتراهيرن ووردز ورث للطفولة التي تضع في الحياة كلما كبر الانسان وفقد براءته . لكن الضياع الذي يقصده بليك أوسع من مجرد ضياع الطفولة بين تيارات الواقع الأخذ في التعقيد . فالطفولة عنده مقصودة لذاتها باعتبارها رمزا لحالة من حالات الروح التي تواكب أو يجب أن تواكب حياة الانسان بطولها . فهو يرى أن كل الكائنات البشرية قد ولدت من نبع البراءة لكن التجربة الحياتية تحطم فيهم براءتهم وتجعلهم يضلون الطريق في متاهات جانبية .

وعندما تحطم التجربة حالة البراءة التي تشبه الطفولة فإنها تحل مكانها قوى تحطيم عدة . ولكي يبرز بليك مدى هذا التحطيم يضع في « أغاني التجربة » . قصائد معينة تحمل تناقضات حادة لقصائد أخرى تظهر في « أغاني البراءة » . ففي قصيدة « أغنية الحاضنة » من القسم الأول مثلا ، نخبرنا كيف يلعب الطفل وكيف يسمح له باللهو حتى تغرب الشمس وبحين موعد النوم . والشاعر يرمز بذلك إلى اللهو البريء الطليق قبل أن تحطمه القيود الجامدة . لكننا نسمع في قصيدة « أغنية الحاضنة » في القسم الثاني ، الجانب الآخر من المشكلة عندما أخذت التجربة طريقها ، ونسمع الصوت الأمر للأطفال بالعودة إلى البيت بعد أن ضاع في اللهو ربيعهم ونهارهم وشتاؤهم وليلهم . إنه لم يعد صوت الراعية الودود ، إنما صوت العمر الحاسد لسعادة لا مكان له للمشاركة فيها . إنه يرى اللعب مضیعة للوقت ويحير الأطفال بقسوة أن حياتهم زيف انقضى في البرودة والظلام .

وفقدان البراءة لا بد أن يؤدي إلى ضياع الحب والتعاطف والحنان وغير ذلك من الأحاسيس الانسانية الراقية التي تتحول إلى مجرد قناع للأغراض الدينية . فالحب في عالم البراءة لا يبحث عن متعته الذاتية ولا يحرص عليها ، ولكن القلب في عالم التجربة يغدو مثل حصاة في جدول ويتحول الحب إلى رغبة أنانية في التملك والسيطرة ، ويعيش الأطفال تعساء في أرض تبدو - ظاهريا - غنية مثمرة . وهذا كان ادراك بليك المأسوي للقيود التي تقتل البراءة في مهدها نابعا من نقده للمجتمع ولكل اتجاه للحضارة المعاصرة له . وهو التهج الذي سار عليه معظم أدباء العالم الباحثين عن البراءة والرافضين لحضارة العصر المادي المعقد .

وكما يقول موريس باورا في كتابه « الخيال الرومانسي » : إن الحركة الرومانسية قد دعت نفسها بحق « باعثة الدهشة » . ذلك أن كل شعر يعيش على ما يثير من دهشة ومن

متعة الكشف التي تعيد الانسان إلى عالم البراءة . وقد آمن الرومانسيون بأن هذا أمر يمكن أن يتم من خلال ايقاظ الدهشة الفرحة حتى بازاء الأشياء الاليفة . وهذا يعنى أن يعود الشاعر إلى براءته الأولى وبساطته الطبيعية التي شبهها وردزورث وكولردج ببساطة الطفولة . وما يقوله وردزورث ببلاغة شعرية فائقة في « أغنية الأبدية » إنما يفصح عنه كولردج في إحدى محاضراته : « الشاعر هو الانسان الذى يحمل بساطة الطفولة إلى قوة الرجولة ، هو الذى يتأمل الأشياء جميعها بدهشة الطفل ونضارته ، بروح لا تطمسها العادة ولا تغلها » .

ولم يستخدم شيللى تلك المقابلة بالطفولة ، لكنه يقول في كتابه « دفاع عن الشعر » : « إن الشعر يضيف من خلال رؤى يانا الداخلية صورة المألوف الذى يحجب عنا ما فى وجودنا من اعجاز . إنه يجبرنا على الإحساس بهذا الذى ندرکه ، وعلى تخيل ذلك الذى نعرف . إنه يعيد خلق الكون بعد أن دمرته فى عقولنا الآثار التى بلدها التكرار » .

وفى عام ١٨٣٠ أظهر جيته اعجابه باستندال وميريميه فقال : « إن المبالغة والتطرف سوف يتخفیان بالتدرج لكن سيبقى فى آخر الأمر هذه الميزة الكبرى : فقد وصلنا إلى جانب الشكل المتحرر إلى مضامين أكثر غنى وتنوعا . ولن يستبعد بعد اليوم موضوع فى هذا العالم كله ، وفى هذه الحياة المتشعبة المعقدة ، باعتباره موضوعا غير شعرى » .

وبرغم أن نوفاليس يعارض كل ما يدافع عنه جيته ، فانه يرى أيضا أن الرومانسية شجعت على المعالجة الشعرية للموضوعات والمضامين التى كانت محرمة من قبل . فهو يرى أن الرومانسية تعنى اضافة مغزى رفيع على الأشياء المألوفة والقاء مظهر باهر على الأشياء المعتادة ، واسباغ روعة المجهول على ما نصادفه فى كل يوم » .

ومن التجارب التى حرصت الرومانسية على تصويرها ، تجربة الانسان وهو يفقد براءته يوما بعد يوم ، وذلك وفى وقفته وحيدا فى مواجهة العالم الذى أحال تقسيم العمل والتخصص إلى جحيم من التعقيد والتشابك والتفتت إلى أجزاء ضئيلة لا يبدو بينها رابط . فالانسان لا يمكن أن يحتفظ ببراءته فى مجتمع يجبره يوميا على بيع نفسه . من هنا حاولت الرومانسية ازالة التناقض بين الانسان والمجتمع ، بين الذات والموضوع عن طريق العودة إلى الفردوس المفقود ، أى إلى عهود البراءة الأولى .

ويبدو أن هذا التركيز على روح البراءة قد أدى إلى ازدهار أدب الأطفال سواء الأدب الذى يدور حول أطفال مثلما فعل تشارلز ديكنز فى « أوليفر تويست » أو « ديفيد كويرفيلد » ، أو الأدب الذى يكتب خصيصا ليوجه إلى الأطفال مثلما فعل اندرسون والأخوان جريم ولويس كارول . ثم برز الأدب الأمريكى فى ساحة الأدب العالمى ليتغنى بالبراءة فى الشعر والمسرح والرواية من خلال شخصيات الأطفال والصبية التى قل أن نجد لها نظيرا فى الآداب الأخرى .

وكانت قضايا المراهقين من أبرز القضايا التي أثارت اهتمام الأدباء الأمريكيين مثل مارك توين الذي جعل من الصبية أبطالاً لرواياته ، وهنرى جيمس الذي قدم دراسة وافية للفتاة المراهقة في أمريكا تحت عنوان « السن الحرجة » . وقد أوضح أن المراهق الأمريكي يختلف عن المراهق في البلاد ذات الحضارات العريقة ؛ لأنه يتصرف بحرية وتلقائية أكبر .

والرواية الأمريكية كانت ضمن الأنشطة الأدبية التي سجلت هذه الروح المغرقة في البراءة والعفوية : فإذا أخذنا رواية « هكلبرى فن » لمارك توين ورواية « حصاد الهشيم » للروائي الأمريكي ج . د . سالينجر الذي كتبها بعد « هكلبرى فن » بحوالى قرن سنجد أن روح البراءة تسود كلتا الروايتين : فالبطل مراهق يتحرك بحرية أمام بانوراما عريضة من المجتمع الأمريكي . يملأ الحياة بالسخرية والضحكات ونقد المجتمع . ويزخر كل منظر بالحدة والانطلاق والمناظر الطبيعية البعيدة عن تعقيدات الحياة في المدن . بل إن مارك توين وسالينجر حرصا على منح دور الراوى في الرواية لمراهق صغير يستطيع أن ينظر إلى المجتمع والعالم نظرة تخالف النظرة التقليدية التي كتبت بها الروايات السابقة وخاصة في أوروبا .

لقد أوضحت البراءة التي تميز بها البطل مدى التعقيد الذي ينجرف إليه المجتمع بفعل التيار العنيف للحضارة المعاصرة ، ولذلك يشور هكلبرى ضد كل شيء يمكن وصفه بالتحضر . كذلك يصف هولدن كولفيد - بطل رواية سالينجر - بأن كل ما رآه في عطلته نهاية الأسبوع في نيويورك كان مزيفا . وليس من قبيل الصدفة أن يستعين روايتان أمريكيتان بشخصية المراهق الصغير للقيام بدور الراوى برغم أن قرنا من الزمان يفصل بينهما . فلقد أصبح من معالم الأدب الأمريكي استغلال التناقض بين تلقائية المراهقة وبراعتها وبين تعقيد المجتمع وسطحيته ، وذلك على سبيل النقد والسخرية والفكاهة الجادة . ويكتشف القارئ في النهاية أن البطل برغم صغر سنه وبساطة خبرته بالحياة أكثر حكمة ودراية بقوانين الطبيعة والحياة من آخر النظريات العلمية والاتجاهات الفكرية التي وصل إليها المجتمع .

وقدم الروائي الأمريكي جيمس فينيمور كوبر في كل رواياته شخصية بطل الحدود ، الذي يعيش وحيدا من أجل إقامة العدل بين الناس ، وحماية الضعيف وإنقاذ الملهوف . وقد استمد كوبر مقومات هذه الشخصية من روح البراءة والرومانسية ، ومن الحلم الأمريكي الذي يسعى إلى خلق البطل القومي ، والذي وصفه الناقد الأمريكي ر . و . ب . لويس بأنه « آدم أمريكي » إيماء إلى العالم الجديد الذي تجرى ولادته في أمريكا . وكان كلما مر الوقت بكوبر ، كان بطله ناث بامبويصغر في السن في الروايات التالية . وقد وصف الروائي الانجليزى د . هـ . لورانس هذا الاتجاه في دراسته عن « الأدب الأمريكي الكلاسيكي » بقوله : « إنه التحرك من السن الهرم إلى الشباب الذهبي . هذا هو الحلم الأمريكي ، إنه يغير الجلد القديم المتجدد بحيوية شبابية جديدة » .



وقد نادى رائدا الفلسفة الأمريكية ايمرسون وثوروبان الانسان قادر على استعادة براءته وخللاصه من الاضطراب والفساد عن طريق امتزاجه بروح الطبيعة النقية التي لم تتأثر بتعقيدات الحضارة البشرية : وقد منح هذا الاتجاه روحا مميزة للأدب الأمريكي تجلت في معظم روايات هيمنجواي وبعض روايات فوكنر . فيتميز أبطال هيمنجواي بانيات رجولتهم وبحثهم عن الخلاص في غابات الشمال العظيمة والقيام برحلات الصيد ، والجرى وراء المخاطر ، في حين تتمثل متعة أيك ماكاسلين - بطل رواية « الدب » لوليم فوكنر - في صيد الدببة في البراري .

لكن الحضارة المعاصرة لم ترحم هذه الطبيعة من الزحف عليها وتلويثها ، فلقد تلاشت الحدود ، وأوشكت البراري أن تندثر . ومن هنا كانت المحاولات المستميتة التي يقوم بها الأدباء المعاصرون في المحافظة على تراث الماضي وروحه النقية البرية ، والتي سرت في تجمعات الشباب من الهيبز ، وأنصار البوب ميوزيك وأفلام الموجة الجديدة ، والمسلسلات التلفزيونية ، فقد أدرك الجميع أن ما تمنحه الحضارة المعاصرة باليمنى لابد أن تأخذ أضعافه باليسرى . لذلك وجبت المحافظة على التوازن بين ضغط الحضارة المعقدة وروح البراءة النقية حتى لا تفقد الحياة البشرية خصائصها الانسانية .



## ٦ - الجريمة

كانت الجريمة من المضامين الرئيسية التي عالجها الأدب العالمى على مر عصوره ابتداء من الجريمة الأولى عندما قتل قابيل أخيه هابيل وحتى جرائم الارهاب الدولى وخطف الطائرات واحتجاز الرهائن فى عصرنا هذا . ولعل الجريمة أو شخصية المجرم كانت تمثل اغراء متجددا للأديب كى يعالجها فنيا ودراميا نظرا لعنصر الإثارة الكامنة فيها ، بالإضافة إلى الأحاسيس الغامضة التى تثيرها كالخوف والعطف والشك والريبة . هناك أيضا من الجوانب الانسانية ما يستطيع الأديب تجسيده بحكم أنه يعالج مضمون الجريمة من خلال نسج متشعب ومتشابك من العوامل النفسية والظروف الاجتماعية والخصائص الفيزيكية ، والمبادئ الأخلاقية . فإذا كان الأديب يستفيد من فروع عديدة من العلوم الاجتماعية مثل علم الاجتماع ، وعلم النفس ، والصحة النفسية ، والقانون ، والوراثة فإنه يتخطى حدود هذه العلوم بحيث يبدو المجرم فى عمله الأدبى انسانا يعيش مأساة معينة مرتبطة بأسباب ونتائج محددة ، وليس مجرد حالة معروضة للدراسة والتحليل .

وقد يقف القانون عاجزا أمام بعض أنواع الجرائم التى لا تدخل فى اختصاصه ، ومن ثم لا تعد جرائم على المستوى الرسمى ولا ينال مرتكبوها العقاب . ولكن الأدب فى هذه الحالة لا يقف مكتوف اليدين بل يستطيع من خلال عمل أدبى ناضج أن يعرى هذا النوع من المجرمين ، وأن يعبئ الرأى العام ضدهم ، الذى قد يصل به الأمر إلى مطاردتهم بوسائله الخاصة . وقد حاول بعض علماء الاجرام توسيع نطاق تعريف الجريمة ، بإدخال بعض أشكال السلوك المنحرف ذات الدلالة الاجتماعية التى لم تخضع للقانون بعد . بدأت شخصية رجل الأعمال الرأسمالى الناجح فى التحول إلى شخصية انتهازى يعيش على دماء الكادحين ، ويسمح لنفسه بإرتكاب الجرائم من أجل مضاعفة ثروته . ومن هنا كانت اشارة عالم الجريمة سذرلاند فى كتابه « جرائم الياقة البيضاء » إلى بعض صور السلوك التى يمارسها رجال الأعمال الصناعية والتجارية باعتبارها صورا انحرافية من وجهة النظر الاجتماعية ، وإن كانت لا تشكل من الناحية القانونية جرائم .

وعندما يعالج الأديب مثل هذه الجرائم فإنه يكشف عن أوجه القصور فى التعريف القانونى للجريمة . ولذلك يلجأ بعض الباحثين إلى استبعاد فكرة التعريف تماما لما قد تثيره من غموض وبالتالي يركزون على وضع تصنيف للمجرمين ، ويرون أن حصر أنماط الجريمة

يمكن أن يعطينا توجيهها سوسولوجيا أكثر منه قانونيا في دراستها . مع العلم بأن الدول تختلف فيما بينها في تقييم الأفعال الإجرامية ، بل إن الدولة الواحدة قد تختلف فيها الجرائم من فترة إلى أخرى . فليست هناك نظرة واحدة محددة تجاه مفهوم الجريمة . وهذه النسبية في النظرة تفسح مجالا واسعا للأديب كي يصلح ويحول بين مختلف الصراعات والمواقف والأنماط .

فهناك أديب يركز على طبيعة وشكل ومجال الفعل الإجرامي ، ومن خلال الصراع الدرامي بين المجرم والمجتمع تتجسد أمامنا الظروف الاجتماعية والنفسية للصراع . وهناك أديب يبلور الخصائص الفيزيائية والعوامل الوراثية في شخصية المجرم من خلال العلاقة بين الجريمة والسلوك الشاذ . وأديب آخر يهتم بإجراءات الشرطة والمحاكم متتبعا ممارسة الحكم والمؤثرات الاجتماعية على القضاة والمحلفين . كما تدور بعض الروايات والمسرحيات حول كيفية تدريب مرتكبي الجرائم وتهذيبهم من خلال الإصلاح بالعقاب ، أو حول أسلوب منع جريمة معينة والوقاية منها ، أو حول البناء الاجتماعي والتنظيمي للأجهزة الجنائية والنظم العقابية . . . . . الخ .

وعلى الرغم من الاهتمام البالغ الذي يوليه الأدب العالمي لمضمون الجريمة ، فإنه يعالجها كظاهرة فردية شاذة في مواجهة الكيان الانساني للمجتمع ، مهما كان هذا المجتمع بدائيا أو متخلفا . فلم يحدث في أى من المجتمعات المعروفة لدينا أن قام المجرمون بتكوين طبقة أو حتى مجموعة منعزلة خاصة بهم ، بل إن الأعمال الأدبية التي تعرضت لهذا المضمون تؤكد أن الأفراد من جميع القطاعات والطبقات بأى مجتمع يمكن بشكل ما أن يسهموا في ارتكاب الجرائم . ولذلك فالصراع الدرامي يدور دائما بين المجرم والمجتمع على المستوى الخارجى ، أما على المستوى الداخلى فيدور بين المجرم ونفسه .

وفى الروايات والمسرحيات يبدو مرتكبو الجرائم عادة كبشر يحاولون عن طريقها تحقيق منافع خاصة بهم . وهذه المنافع متعددة الاتجاهات والأهداف ولا يلزم أن يجمع بينها ما يسمى فى علم الجريمة بالهدف أو المطلب المقبول ، حتى أن بعض الجرائم قد تبدو فى بعض الأحيان وكأنها ارتكبت كهدف فى حد ذاتها ، خاصة عندما يتعذر ارجاع أسبابها إلى دوافع معقولة كالكسب أو الانتقام أو الغيرة أو العداء الشخصى أو غير ذلك من الأسباب . وفى الحالات التى لا يكون فيها الدافع مبنيا على سبب معقول يمكن تفسير الدافع إلى الجريمة بأنه حالة من الأزمة النفسية أو المرض العصبى ، مما يشير إلى وجود صراعات داخلية عميقة ذات أثر بالغ فى تكوين شخصية مرتكبي الجرائم .

ويتفق الأديب مع عالم الجريمة فى أن الاعتماد السببى فى الأمور الاجتماعية يعتبر قاعدة تطبق على كل الحالات ، بمعنى أن كل سبب يؤدي إلى نشوء مجموعة من الآثار ، ويكون كل

أثر نتيجة لتفاعل مجموعة من الأحداث والأسباب والظروف . ولكن الأديب يضيف إلى عالم الجريمة الخصوصية التي يضيفها على بطله . ذلك أنه لو اتبع نمطية القاعدة الاجتماعية لفقدت شخصياته إنسانيتها وتحولت إلى مجرد حالات مطروحة للدراسة . وهذا الاختلاف بين الأديب وعالم الجريمة قد يرجع إلى أن الأول يبدع بناء متكاملًا بهدف الوصول إلى معنى درامى معين ، بناء يلعب فيه الخيال دورا قياديا ، في حين يبدأ الثانى من أرض الواقع الراهن فعلا وليس له أن يتخيل الا في حدود المنهج السببى الذى يطبقه على كل الحالات . فإذا كان من حق الأديب أن يتكرر مقدماته وأسبابه المشكلة لعمله الأدبى ، فإن عالم الجريمة يتقيد بما هو واقع فعلا ، ويرى أن السبب فى جريمة ما لا يخرج عن كونه حالة معينة داخلية ضمن اطار ظاهرة الجريمة عموما . وحتى لو بقى السبب على حاله دون تغيير فى عدة أعمال أدبية ، فإن النتائج لابد أن تختلف مع تغير الحالات مثلما يحدث تماما فى اختلاف تصرف الأفراد المختلفين كل على حدة برغم تعرضهم جميعا لسبب واحد . فإذا كان تصنيف المجرمين فى علم الجريمة يحيلهم إلى مجرد حالات متشابهة ، فإن الأدب يؤكد أنهم مختلفون اختلاف بصمات الأصابع ، مثلهم فى ذلك مثل كل البشر .

وغالبا ما يمزج الأديب بين المجرم والمجتمع لدرجة أننا لا نكاد نميز بين الجانى والمجنى عليه . بل إن بعض الأدباء يتعاطف مع بطله الذى دمهغه المجتمع بالإجرام لدرجة أنه يوجه التهمة إلى المجتمع نفسه . فالسبب فى وقوع الجرائم يكون فى النهاية نتيجة لما تحدته القوانين الجارى تطبيقها داخل المجتمع ، بمعنى أن أسباب الظواهر الاجتماعية (ومن بينها ظاهرة الجريمة ) ليست أكثر من الصورة المكررة التى يجب أن تتحول من الفرد إلى المجموع كى نحيط بأبعادها الحقيقية . إن التصرف العارض فى السلوك الانسانى يخضع دائما للقانون الذى تسير بمقتضاه حياة المجموع .

والأديب الناضج يأخذ فى اعتباره التفاعلات البالغة التعقيد بين النواحي الاجتماعية والنواحي البيولوجية التى لها دورها فى تشكيل سلوك فرد معين . وعند القيام بتجديد هذا التعامل يجب ألا يغفل المفهوم المتعلق بتفرد الانسان أو بانسانية الفرد ، وهذا المفهوم يرفض التعارض بين الناحيتين الاجتماعية والبيولوجية فيما يتعلق بتطور الانسان وارتقاؤه . فالانسان كائن اجتماعى حى ، وهو اجتماعى بسبب ماله من طبيعة اجتماعية ، كما أنه كائن حى بسبب أن الأعضاء البشرية الحاملة له مخلوقة حية هكذا ، ولكل إنسان فرديته المحددة ، وتتميز فردية كل شخص فى ميوله الطبيعية وفى قدراته العقلية كما أن المحتوى الكلى لذاتيته الواعية ، أو قل وجهة نظره وحكمه على الأمور وأفكاره لها أيضا فرديتها وطابعها المميز ، وبرغم ما قد يكون من تشابه فيها بين العديد من الأفراد فإن كل فرد يحتفظ فى النهاية بقدر من العنصر الشخصى منها . كما أن حاجات كل شخص ومطالبه هى من الأمور الفردية . ومن هنا كانت الشخصية المتميزة التى يتمتع بها أى عمل أدبى مهما اشترك

مع أعمال أخرى في معالجة الظاهرة نفسها .

ينطبق هذا المفهوم على كل الجرائم التي اتخذت منها الروايات والمسرحيات مضمونها لها . حتى في المسرحيات الاغريقية المبكرة والتي كانت ترجع ارتكاب الجريمة إلى قدر خارج عن إرادة الانسان ، يمكن تطبيق هذا المفهوم الاجتماعي والبيولوجي والسيكولوجي على جريمة مثل تلك التي ارتكبتها أوديب عندما قتل أباه وتزوج من أمه دون أن يدري . فالفارق الوحيد بين المفهوم القدرى القديم والمفهوم العلمى الحديث أن القدر انتقل من خارج الانسان إلى داخله . وما ينطبق على أوديب ينطبق بالقدر نفسه على طابور الأبطال التراجيدين الذين جاءوا بعده وتورطوا في جرائم أجبروا على ارتكابها ، واضطروا إلى التكفير عنها فيما بعد .

ومن الأمور البالغة الأهمية بالنسبة للأديب أن يحدد بدقة في شخصية بطله العلاقة بين ما هو اجتماعي وبين ما هو بيولوجي ، وذلك إذا أراد أن تكون أحداثه ومواقفه متكاملة مترابطة ومؤدية بأسلوب منطقي متماسك إلى بلورة أسباب لجوء الشخصية للجريمة في سلوكها . فإذا كان الانسان قد فطر على طبيعة معينة ومزاج محدد ، فإن المجتمع من خلال مؤسساته الاجتماعية يعمل على تشكيل طباع الأفراد واثارة الحوافز والقيم التي من شأنها بث أكبر قدر ممكن من التوافق بينهم وبين الظروف المعيشية التي تنتمى إليها جماعاتهم .

ومن المبادئ المهمة التي توصل إليها الأديب في مجال الجريمة ، أن القضاء على المجرم لا يعنى القضاء على الجريمة . فطالما أن ظروف المجتمع المولدة للجريمة موجودة ، فإنه إذا أزيل مجرم ما ، فلا بد أن يحل محله آخر . فمن السهل وجود هذا البديل طالما أن الظروف واحدة . ولذلك تبدو الجريمة في الأعمال الأدبية مضمونا مركبا ونسيجيا معقدا متشابكا يحترق المجرم والمجتمع والعصر في موقف واحد ، وذلك على النقيض من علم الجريمة الذي يلجأ إلى التحليل والتصنيف والتبويب بدلا من التركيب والتجسيد والتشابك هذا وإن كان الأديب يستفيد في معالجة موضوعه بكل الانجازات والاكتشافات التي سبقه إليها علماء النفس والاجتماع والجريمة .

أما الرواية البوليسية التي اكتسبت شعبية ساحقة بين القراء منذ حوالى قرن ونصف ، فقد كانت تهدف إلى التسلية والاثارة خاصة في روايات ادجار آلان بو الذي أرسى تقاليدها برواية « قتل شارع » المشرحة عام ١٨٤١ ، وهي التقاليد التي تتمثل في الجريمة الكاملة التي لا يترك فيها المجرم أى أثر يدل عليه ، والمتهم البريء الذي تتجه إليه كل الشبهات في اتفاق عجيب ، والمخبر الذي لا يترك شاردة ولا واردة حتى يكشف سر الجريمة ، والراوى الذي عادة ما يكون مساعد المخبر الذي يبدي اعجابه الشديد به من وقت لآخر ، والشبهة التي تبدو شبهة مؤكدة في البداية لكن عند انتهاء التحقيق تتلاشى تماما .

وقد سار آرثر كونان دويل على نهج ادجار بو وتفوق فيه منذ روايته الأولى « تشريح اللون القرمزى » عام ١٨٨٧ ، وابتدأه لشخصية المخبر المشهور شيرلوك هولمز ومساعدته دكتور واتسون . ثم دخل الميدان جابورو وجاستون ليروكس وموريس لبلان الذى ذاع صيته بفضل شخصيته الشهيرة أرسين لوبين . ثم جاءت أجاثا كريستى لتستفيد من انجازات علم النفس فى تحليل دوافع المجرم ، ولتدخل الرواية البوليسية فى تراث أدب الجريمة الذى لا يقتصر على الاثارة والتشويق فحسب .





الجنس من المضامين الأدبية الحساسة والشائكة التي أثارت جدلا واسعا وخلافا عميقا بطول تاريخ الأدب العالمى . فلم يكن من الممكن تجاهله بحكم أنه من الدوافع الأساسية المحركة للسلوك الانسانى ، وفى الوقت نفسه لم يكن من الممكن تناوله دون حساسيات اجتماعية وتاريخية ونفسية تتراوح بين الحرية التامة والتحرير المطلق طبقا لنوعية المرحلة الحضارية وروح العصر . ونظرا لارتباط الجنس المباشر بالقضايا الأخلاقية والقيم الاجتماعية ، فقد أصبح موقف الأديب الذى يتخذ منه مضمونا أساسيا لأعماله ، موقفا صعبا وحرجا ، وخاصة إذا كان مجتمعه يعتبر أية معالجة لهذا المضمون نوعا من الإباحية أو الدعارة الفكرية أو ما اصطلح النقاد على تسميته بالبورنوجرافية .

ولفظ « بورن » فى اللغة اليونانية القديمة معناه بغى ، فى حين يعنى لفظ « جرافى » يكتب . وبذلك تعنى كلمة « بورنوجرافيا » الكتابة التى يقصد بها إثارة الغرائز الجنسية بطريقة ارادية مقصودة كالتماهى فى وصف العلاقات والاتصالات الخفية بين الجنسين ، ولا هدف من وراء هذه الكتابات سوى تصيد أكبر عدد ممكن من القراء ، والمراهقين بصفة خاصة . وبذلك تعتبر البورنوجرافيا نوعا من الانتاج الأدبى فى أحط درجاته .

من هنا كانت حتمية وضع حد فاصل بين أدب الفحشاء ، والأدب الرفيع حينما يتناول العلاقات الجنسية بموضوعية علمية ورقى أدبى وفنى ، وذلك بالرغم من صعوبة هذه المهمة التى تتحكم فيها النظرة النسبية التى تختلف من أديب لآخر ، ومن قارئ لآخر ، ومن عصر لآخر ، ومن مجتمع لآخر . فإما قد يعتبره أحدهم انحلالا جنسيا داعرا ، قد يراه آخر مجرد نكتة ساذجة سخيفة لا تثير مجرد اهتمامه العاب . ومع ذلك يمكن وضع هذا الحد الفاصل عن طريق تحديد الهدف الذى يسعى اليه الأديب بقدر الامكان . فإذا كان هدفه تعميق معرفة الانسان بحياته الخاصة والسرية وتنوير عقله ووجدانه فيما يتصل بهذا الموضوع الحرج الغامض ، فلا بد أن نضع هذا الأديب فى مصاف الأدياء الذين أضافوا أبعادا جديدة إلى الأدب الانسانى . أما إذا كان هدفه مجرد الاثارة المفتعلة والتسلية الرخيصة ، فإنه فى هذه الحالة لا يختلف كثيرا عن القواد الذى يكسب قوته باستدرج الزبائن إلى بيوت المتعة المحرمة .

ويوضح لنا تاريخ الفن أن الفن التشكيلي كان أكثر حظا من الأدب عندما عالج نفس المضمون وتناول الجسم الانساني من كل زواياه ، عاريا ومكسوا ، يصور وينحت ، ما تخيله عن آلهة اليونان وحورياتها التي يطاردها الاله بان وزبانيته ، ومغامرات كبير الآلهة زيوس الذي كانت حياته سلسلة خيانات لزوجته هيرا مع نساء البشر ، يدخل عليهن في شكل من الأشكال ، فهو ذكر بجع مرة ، وثور مرة أخرى ، ومطر من النقود الذهبية مرة ثالثة . هكذا كان يتسلل إلى خدر معشوقاته من البشر ، أو يقابلهن في الغاب وحول ماء الغدير متكررا ، وقد بلغ به الخداع أن يتقمص شخصية الزوج في بعض الأحيان .

كل هذه الصور والتماثيل أنتجها الفن التشكيلي بلا أدنى شبهة أو إحاء بالتردى في مهاري الرذيلة التي لا يتمتع بها سوى الخيال المراهق السقيم . والموقف نفسه نجده في الأدب العالمي الذي يقدم لنا نماذج شبيهة بما صوره المصورون ونحته النحاتون ، لكن مصيبة الأدب في لسانه الذي ينطق بما ينطقه الناس في حياتهم اليومية . فالأدب لا يستخدم اللون أو الخط أو الكتلة في التعبير عن مضمونه ، بل يستخدم نفس الألفاظ التي يتعامل بها الناس وقد يلزمه صدق الوصف وأمانة السرد بأن يضع على السنة أشخاصا ألفاظا مما لا يقال إلا خلف الأستار في صراحة العشاق ، وتأجج العاطفة . فاللفظ المكتوب أقرب إلى الزلل المسجل على الورق ، وإثارة مكامن الاحساسات الجنسية بانواع من الإيحاء والتصوير بالكلمة . وحين يحرص الكاتب على دقة التحليل النفسي ، ووصف الانفعالات التي تحتاج النفس البشرية في صمت وسرية وغموض فإن من الصعب عليه أن يعزل في غيلة القارئ الفعل ذاته عن الإيحاء به ، حتى لو اكتفى بالإشارة الخفيفة والتورية والتمويه . ولعل الوسيلة الوحيدة لتجنب هذا المأزق تكمن في التركيز على روعة التعبير الفني الذي يتعامل مع الفكر والوجدان بمنحها السيادة على الغريزة الحيوانية .

وإذا تتبعنا مضمون الجنس في الأعمال الأدبية المبكرة فسنجد مثلا منظرا من ملحمة « الأوديسا » يصف فيه هوميروس كيف أحكم الاله هيفستوس أجولانه حول خدر زوجته الالهة أفروديت ، وضبطها مع عشيقها اله الحرب آريس . ثم دعا الآلهة ليشهدوا على فجورها . ومع أن المنظر كان مأساة بالنسبة للزوج ، فقد كان عند مجمع الآلهة سبيلا إلى التندر والتفاخر . ومال إله على زميل له يسأله رأيه في هذا المشهد فأجاب : « ما أحب إلى أن أضبط في أحضان فينوس حتى لو تعرضت لسخرية الزملاء ! » لكن قدرة هوميروس على جمال الوصف وإيقاع الشعر قد نأت بالموقف كله عن التركيز على الصورة الفاحشة لإله الحرب متلبسا .

والأديب الذي يعالج الجنس لا يخشى النقاد الناضجين المتنورين . فهم يحاسبونه على أسلوبه ، وقوة بنائه الدرامي وروعة خياله ، وفي الوقت نفسه يغتفرون له بل يحبذون تعمقه

وصف العلاقات الانسانية ، حسيا وروحيا ، إذا لم يكن من ذلك بد في سبيل الحقيقة وصدق التعبير الفني . لكن الأديب يخشى المسؤولين عن تنظيم المجتمع ، وخاصة الذين يحرصون منهم على التفكير البيروقراطي الضيق والتمسك بالتقاليد التي لا تقبل الجديد . فهم أقل استعداداً للمغفرة وأكثر تحفظاً لإدانة الكاتب إذا تعدى الحدود في وصفه وسرده . وقد شهد تاريخ الأدب العالمي محاكمات شهيرة لأدباء ومفكرين وناشرين ! انتهى بعضها بالإدانة ومصادرة الكتاب ، في حالة التأكد من سعيه إلى إفساد الأخلاق وأنه ليس من الأدب في شيء ، بل هو من صميم البورنوجرافيا .

لكن احتمال الخلط بين الغث والسمين ، بين الرخيص والجاد كان قائماً بصفة مستمرة في هذا المجال . ففي حمة الدفاع عن القيم والأخلاق في مواجهة الأعمال البورنوجرافية ، وقع ظلم فادح على الأعمال الجادة الموضوعية التي تعالج الجنس بمبضع الجراح . حدث هذا في القرن الماضي عندما قدم جوستاف فلوير للمحاكمة على روايته العظيمة « مدام بوفاري » عندما جسد في شخصيته بطلته إيما ما الذي يمكن أن يفعله الفراغ والملل واللامعنى في حياة المرأة . وكانت محاكمة فلوير وناشره على أساس تعديهما الصارخ على الأخلاق والدين لكن نتيجة المحاكمة كانت في صالح الرواية والروائي والناشر عندما صدر الحكم بالبراءة لحسن حظ فلوير الذي واجه قضية متورين يدركون الفرق بين الأدب الموضوعي الصريح والأدب الرخيص المكشوف ، وخاصة أن الرواية كانت تتمتع ببناء درامي متماسك قل أن نجد نظيره في روايات أخرى كثيرة . وكانت المحاكمة السبب في الشهرة الكاسحة التي اكتسبها فلوير لدرجة أنه ظهر مذهب فكري جديد عرف باسم « البوفارية » نسبة لبوفاري جعل كثيرات من نساء فرنسا يقلدن إيما بوفاري في المظهر الاجتماعي على أقل تقدير .

والغريب أنه في الوقت الذي نجد فيه قضاء مستنيرين من أمثال الذين حاكموا فلوير نجد نقادا في منتهى الانحياز والتعصب وضيق الأفق من أمثال ماكس نورودو الذي كتب عدة كتب نقدية منها « الأكاذيب المتعارف عليها بين أهل الحضارة » و « المتناقضات » ، و « الانحلال » وهي كتب ذاعت في أوروبا الغربية في مستدار القرن الماضي وأوائل الحالى ، وترجمت من الألمانية إلى الانجليزية والفرنسية . وكان أشهرها كتاب « الانحلال » الذي هاجم فيه نورودو مجموعة من الكتاب والفنانين اللامعين في زمانه ، بأسلوب غاية في العنف ، بلغ فيه حدود الاساءة والتحقير مع سخرية ألمانية ثقيلة الظل . يقول نورودو في اهداء كتابه إلى تشيزارى لومبروزو أستاذ الأمراض النفسية والطب الشرعى بجامعة تورينو :

« هناك مجال واسع لم تطرقه أنت ولا تلاميذك ، وهو مجال الفن والأدب . فالمنحلون عقليا ليسوا دائما مجرمين وعاهرات وفوضويين ولا مجانين صرفا ، بل هم في الغالب من أهل

الأدب والفن . وبعض هؤلاء المنحليين في الأدب والموسيقى والتصوير قد تقدموا الصنفون في السنوات الأخيرة بدرجة غير عادية ، يجل قدرهم عدد كبير من المعجيين بهم ، إذ يعتبرونهم مبدعين لفن جديد ، ورسلا للقرون المقبلة .

لقد قمت ببحث الاتجاهات المعاصرة في الفن والأدب محدثا طريقتك بقدر الامكان ، لأثبت أن تلك الاتجاهات تترد في منبعها إلى انحلال اصحابها ، وأن حماس المعجيين بها هوس بظواهر تدل على انحلال خلقي وخيال جنسى وجنون مطبق .

ثم ختم نوردو كتابه بحديث طويل عن القرن العشرين وتوقعاته بالنسبة لأمراض الاباحية والانحلال المتفشية بين الأدباء والفنانين فيقول :

« نختم تجوالنا الطويل المحزن خلال المستشفى — وانه لكذلك — فإذا لم يكن يشمل العالم المتحضر بأسره ، فهو على كل حال عالم الطبقة العليا من سكان المدن الكبرى .

سجلنا ملاحظتنا عن ظواهر الانحلال والمستيريا كما تتجسد في فنون زماننا وشعره وفلسفته ، وشاهدنا الاختلال العقلي الذي أصيب به المجتمع الحديث ، وكيف تجل في أشكاله المتعددة : الغيبية ونعني بها التعبير عن العجز في ملكات التنبية والتركيز ، ووضوح الفكر ، وعدم القدرة على التحكم في المشاعر ، ومرد ذلك ضعف المراكز العليا في المخ . والايغومانيا ، وسببها خطأ أعصاب الاحساس في التوصيل ، وتبدل مراكز الادراك والملاحظة واختلال الفطرة . ثم الواقعية الكاذبة الناجمة عن نظريات مشوشة في علم الجمال ، ومظهرها التشاؤم والتماذي في الأفكار الشهوانية والصور الجنسية . وفي أخطر وسائل التعبير دنسا وسوقية » .

ولم يكن ماكس نوردو بهذا يدرك أنه لاحد للفن والأدب سوى القانون العام الذي يحمي من الانحلال والفحشاء والبذاءة والسب العلني . أما ما تعدى ذلك فهو حجر على حرية الرأي وانطلاق التعبير وطاقة الابداع الفني . ومن الواضح أن الأديب البورنوجرافي يدرك هذه المفاهيم جيدا ، ويعرف مقدما مغبة عمله وخطر بضاعته ، ولذلك يلجأ إلى وسائل النشر الملتوية والتوزيع المستتر ، مثله في ذلك مثل مهربي المخدرات والقوادين تماما . ولكن يبدو أن الارهاب الفكري الذي مارسه بعض النقاد من أمثال ماكس نوردو قد جعل روايتا انجليزيا كبيرا مثل د. هـ . لورانس يدرك مغبة تأليفه لرواية « عشيق الليدى تشاترلى » على الرغم من أنه كان أبعد الروائيين عن البورنوجرافيا . فقد أراد في هذه الرواية أن يبلغ أبعد مدى للصراحة في معالجة موضوع العلاقات بين الرجال والنساء معالجة اجتماعية سيكلوجية عميقة فلم يتردد لحظة في متابعة الليدى وعشيقها حارس زوجها في رحلات الصيد « لا عند باب غرفة النوم بل حتى الفراش حتى يبقى القارئ ملازما لها »

على حد قول ممثل النيابة في القضية التي رفعت في الستينيات من القرن الحالي ضد دار بنجوين للنشر التي قامت بطبع الرواية .

ولم يحاول لورانس طبع الكتاب في إنجلترا . فقد مات عام ١٩٣٠ ولكن بعد أن ذاع صيت الرواية في أنحاء العالم ، وقامت الجامعات بتدريسها وأشاد النقاد وأساتذة الأدب بصراحة لورانس وشجاعته ، وأصرروا على تبرئته من تهمة البورنوجرافيا بالنظر إلى هدفه الاجتماعي والسيكولوجي الجاد . إنه يحض على ضرورة اكتمال علاقات الجنس جسما وروحا ، وعلى تنشئة الشباب ليصبحوا رجالا ناضجين يتحملون تبعاتهم في الحياة على أساس العناية بقواهم الجثمانية والعاطفية . فالمجتمع التقليدي يجبر الشباب على اعتبار الجنس من الأمور المخجلة ، أو على الأقل التافهة ، لذلك يلجأون إلى الاتصالات العاجلة العابرة في خفية . ولورانس ينعى على العلاقات الجنسية عدم مسئوليتها ، ولذلك قدم روايته لأجيال الشباب حتى يتعمقوا التفكير في هذا الموضوع الحيوى الخطير .

ظلت الرواية ممنوعة من النشر ثلاثين عاما بعد وفاة مؤلفها . وفي الستينيات عندما تم تعديل بعض نصوص قانون النشر في بريطانيا قامت دار بنجوين للنشر بطبع مائتي ألف نسخة منها ، واستعدت لتوزيعها ببلاغ بوليس سكوتلانديارد بالأمر ، فقد تسلم البوليس اثنتي عشرة نسخة كانت بمثابة جسم الجريمة في تقديم مدير عام بنجوين للمحاكمة في أولد بيلي أمام قاض واحد ودستة من المحلفين المختارين كالعادة من أوساط الناس ، المعروفين بالنزاهة والاستقامة دون نظر إلى ثقافتهم أو إلى صلاتهم بأدب رفيع أو رخيص . وكانت قضية ترددت أصدائها في العالم وانتهت بالبراءة وخروج الرواية إلى السوق وتحافظتها الجماهير بين يوم وليلة .

وهكذا أثبت القضاة والمحلفون في قضيتي فلوير ولورانس أن وعيهم الفني والحضارى والفكرى يمكن أن يرتفع كثيرا فوق مستويات النقاد من أمثال ماكس نوردو . إن الأدب فن له كامل الحرية في التعبير ، إذا كانت الحرية تؤتي ثمارها في لقاء الأضواء الفنية الموضوعية على السليبات التي تعتور السلوك الانساني والاجتماعى . ولم يقل أحد من النقاد الموضوعيين أن الاصلاح عن طريق الأدب يكون بالخطابة وإلزام الحكم والنصائح والمواظع وإنما يكون بابداع الأعمال الانسانية الناضجة أولا وأخيرا . أما إذا اتضح أن الكاتب يطرق الموضوعات الشائكة للتشويق ، ويسلك طريق الذبوع والنجاح الجماهيرى بالدعارة الأدبية ، فإن ما يكتبه يجب أن يدرج تحت بند البورنوجرافيا ومحساب عليه حسابا عسيرا .

وإذا كانت اكتشافات فرويد في علم النفس قد ركزت الأضواء الساطعة على الجنس كمضمون فنى وأدبى منذ أواخر القرن الماضى ، فإن فرويد في واقع الأمر لم يأت بما هو جديد

تماما ، بل اكتشف أو عرف بما هو موجود فعلا . فالكلاسيكية الاغريقية أعربت عن وجهة نظرها في الجنس بملاحمها الشعرية وأعمالها التشكيلية كما سبق أن قلنا . كذلك تميز الأدب اللاتيني بتصوير القسوة والعنف والسادية في الجنس ، ثم ظهرت الاباحية لتعكس واقع التدهور والسقوط الذى كان يعانى منه المجتمع الرومانى .

وفى نهاية العصور الوسطى برز مضمون الجنس على سطح الحياة الأدبية وبدأ يتحدى الرقابة التى فرضتها السلطات الكنسية . ومن أبرز الأعمال التى اتخذت من الجنس الصريح مضمونا لها قصص « ديكاميون » التى كتبها بوكاتشيو فى القرن الرابع عشر .

وبعد حركة الاصلاح فى أوروبا تأرجحت قضية أدب الجنس بين الرقابة وعدم الرقابة ، وتلا ذلك ظهور فئة جديدة وجدت فى جو الحرية النامية فرصة الاستغلال التجارى للأدب البورنوجرافى ، ومهدت الجولات انتشار الكتب والترجمات التى شاعت سرا فيها بعد فى عصر الملكة فيكتوريا الذى ظهرت فيه أول ترجمة انجليزية لـ « كاما سوترا » أسطورة الهندوس فى فنون الجنس وكتابه الفاضح ، وفى الوقت نفسه كانت « مذكرات كازانوف » توزع فى الخفاء ، كما نشر السير/ريتشارد بيرتون كتابه « الحديقة المعطرة » .

وشهد النصف الثانى من القرن الحالى موجة عارمة من الأدب البورنوجرافى وخاصة فى أعقاب الحرب العالمية الثانية . ففى عام ١٩٥٤ ظهر كتاب « بثر الوحدة » وعام ١٩٦٤ « مذكرات فاني هيل » ، وعام ١٩٦٧ كتاب « آخر طريق من بروكلين » ثم جاءت مسرحية « أوه كلكتا » التى اعتبرها الكثيرون حملة انتهازية ضد القيم والأخلاق . ومع عرض الفيلم الأمريكى « وادى العرائس » ثم سلسلة أفلام « ايمانويل » و « التانجو الأخير فى باريس » بدأت تظهر روح الاشتمزاز عند الكثيرين الذين تنهبوا إلى خطورة الاباحية التى تعتبر استغلالا بشعا للحرية الثقافية ، وموجة عاتية تحاول السيطرة على العقلية الحديثة . كما أن الأفراد الذين لا يدركون خطورتها مهددون بتحطيم حياتهم العائلية والقضاء على معنى الحب وقيمه الروحية والمعنوية .

وهكذا لن تهدأ أوار الحرب بين أنصار الأدب الرفيع والفكر الجاد اللذين يجسدان وبيبلوران الجنس كطاقة دافعة بناءة يتحتم على الانسان استخدامها فيما هو خيره وتقدمه ، وبين أنصار الأدب الرخيص الذى يداعب غرائز القارئ ويثيرها اشارة هى للمرض أقرب . وهذه الحرب فى حقيقتها حرب بين الأصالة والزيف ، بين الحضارة والتخلف ، بين النضوج والمراهقة ، بين الفن الراقى والاستغلال التجارى . وهى حرب وان كان الرواد الأصلاء يدفعون ثمنها فى بعض الأحيان ، إلا أنهم أثبتوا قدرتهم على كشف الزيف والتخلف والاستغلال التجارى من خلال أعمالهم الأصيلة التى صمدت لاختبار الزمن ، فالأدب — لحسن الحظ — تكمن فى داخله قوة تصحيحية قادرة على تعديل مساره مهما دخل فى متاهات جانبية ، أو حلقات مفرغة ، أو طرق مسدودة .

يقول الناقد ايريك ينتل في كتابه « حياة الدراما » إن كل شكل من أشكال الدراما له علاقته الخاصة بالجنون . فإذا كانت الدراما تعنى بالمواقف القصوى ، فإن الموقف الأقصى لدى البشر - فيما عدا الموت - هو ذلك الحد الذى ينطفىء عنده نور العقل . ولعل من أشهر المسرحيات التى بلورت هذا الحد هى « أندروماك » لراسين و« الأشباح » لإيسن . ونظرا لأن أنواع الجنون ودرجاته تختلف باختلاف الظروف والمواقف والأشخاص فقد وجد الأدب العالمى مضمونا خصبا فى الجنون منذ عهد الاغريق الذين وجدوا فيه اطارا متعدد الدلالات والظلال ليحيطوا به مأسيتهم حتى تحتفظ بحميتها وسخوتها وأحاسيسها المثيرة . إنه لا يعنى فقدان العقل بمفهومه التقليدى ، وإنما يقصد به الأوضاع القدرية الغريبة التى نجد الشخصيات نفسها وقد تورطت فيها بحيث تدفعها إلى أفكار وسلوكيات لا تمت للمنطق العقلى بصلة . وغالبا ما كان الجنون لعنة تصبها الآلهة على رأس البطل التراجيدى الذى يحاول التصدى لها ، وخاصة عندما تتجمع الصدف الجنونية كى تشكل لغزا يعجز عقل البطل عن حله . مثلا نجد أوديب فى مسرحية سوفوكليس يتحدد مصيره كله بعد أن يبلغ المكان الخطأ فى الساعة الخطأ ليلتقى هناك بالرجل الخطأ .

ويبدو أن الآلهة كانت تعاقب الأبطال التراجيدين لما تعتبره خطيئة الكبرياء أو « الهوبريس » التى يقعون فى براثنها . وهذه الخطيئة لم تكن مجرد اعتزاز البطل بكيانه وكرامته وفكره ومنطقه فى نظر الآلهة ، بل كانت نوعا من جنون العظمة إذا جاز لنا أن نستخدم الاصطلاح السيكلوجى الحديث . ونظرا لأن العظمة هى من صميم وجود الآلهة فإن محاولة البطل المأسوى الحصول عليها هى نوع من الجنون الذى يصور للبشر قدرتهم على تقليد الآلهة . ومن هنا كان العقاب المأسوى الذى ينزل بالبشر عندما يحاولون التشبه بالآلهة . وهذا ما حدث مثلا لبروميثياس عندما حاول سرقة مفتاح المعرفة كى يتساوى البشر بالآلهة ويحصلون على علم الآلهة فقد ربطت الآلهة بروميثياس فوق صخرة وتركته للطيور الجوارح تنهش قلبه وكبدته .

أما الجنون فى مآسى شكسبير فيبرز من خلال تنوعات أخرى أكثر تشابكا وتعقيدا فإذا كان أبطاله يملكون قدرة فائقة على المعاناة والتحمل ، وهى قدرة تتجلى دائما كلما زادت معاناتهم وضاق عليهم الخناق ، فإنهم يصلون إلى فهم أعمق وإدراك أشمل للحياة ، لكن هذه القدرة الفائقة ترتبط دائما بنزعة إلى الجنون . وقد يبدو هذا المفهوم متناقضا لأن الجنون

يعنى ضياع السيطرة على العقل والجسم معا في حين يبدو البطل الشكسيري قادرا على ادراك العالم ادراكا شاملا وعميقا بعد مروره بمراحل المعاناة المتصاعدة . ومع ذلك من السهل تتبع أعراض الجنون المتنوعة المختلفة على الأبطال المأسويين عند شكسبير ، فمثلا يصاب هاملت بما يشبه الجنون أو تصنع الجنون بعد طول معاناة وصراع نفسيين ، وبعد طول تأمل في فكرة الانتقام وكيفية اخراجها إلى حيز التنفيذ . لكن فكرة الجنون المسيطرة على هاملت لا تفقده القدرة على الادراك والوعى ، بل تعمق هذه القدرة وتضاعف من حدتها ، لدرجة أنه يدفع بولونيوس إلى القول :

« كم تحمل اجاباته أحيانا من عميق المعاني !  
تلك فضيلة غالبا ما تصاحب الجنون  
فلا يمكن للعقل والمنطق أن يلبداها بمثل هذا العمق » .

كذلك يصل الملك لير في معاناته إلى الجنون الحقيقي ، لكنه يصبح أكثر ادراكا للشر الذى يسيطر على العالم وظلم البشر وزيفهم من ذى قبل عندما كان عاقلا بالمفهوم التقليدى . ومن خلال هذه المفارقة يصل شكسبير إلى توليد الحكمة من الجنون . وهذا ما يعبر عنه ادجار بأسلوب مباشر حين يقول معقبا على حديث لير وهذيانه المجنون : « يا لها من حكمة كامنة في الجنون » مما يذكرنا بالمثل العربى الذى يقول : « خذوا الحكمة من أفواه المجانين » كذلك تتاب عطيل نوبات من الهذيان عندما يصل إلى أعلى الوعي بالشر الذى يرتكبه . أى أن البطل التراجيدى عند شكسبير يمر بخبرة الجنون بشكل أو بآخر . وهى خبرة عميقة عنيفة شاملة بحيث تحتوى في نهاية الأمر التجربة الانسانية بصفة عامة والتطهير الكامل للنفس البشرية ، ذلك أن الجنون بكل المعاناة والآلام المصاحبة له تصل بالبطل إلى قمة التطهير .

ويبدو أن ربط شكسبير الحكمة بالجنون يرجع إلى اعتقاده بأن الجنون يعرى الانسان من كل مظاهر النفاق والرياء والزيف الاجتماعى وكل ما من شأنه أن يمنع من قول الحق والحقيقة . ولا شك أن الحق والحكمة هما وجهان لعملة واحدة . وعندما يصبح الجنون عند البطل التراجيدى في مسرح شكسبير طريقا للحكمة ، فإن العقل لابد أن يتخل عن بعض من غروره لأن الانسانية - كما يقول الناقد لينش في كتابه عن « التراجيديا الشكسبيرية » - تستطيع أن تثبت وجودها من خلال قدرتها على المعاناة ، وعلى ادراك معنى هذه المعاناة .

يتجلى هذا المفهوم في رواية « الأبله » للروائى الروسى دوستوفسكى ، والتى تدور حول بطل عجيب هو الأمير موشكين . إنه شاب طيب القلب مصاب بداء الصرع الذى كان يعالج منه فى إحدى المصحات السويسرية ثم عاد إلى بلاده دون أن يتم الشفاء . وهو فى وداعته وخجله صريح صراحة الأطفال ، ذلك أن دوستوفسكى نفسه حلد غرضه من



تأليف هذه الرواية بأنه « تصوير روح جميلة حقا » فقد جسد في بطله كل عناصر البراءة والسذاجة والنقاء والعفوية والتلقائية في مواجهة مجتمع يفتقر إلى كل هذه العناصر وغيرها ، مما جعله ينظر إليه كمنجّون يهذى بأقوال لا معنى لها ، ويأتى تصرفات لا تصدر إلا من فقدوا عقولهم . وكان الحكمة والتعقل قد أصبحا مرادفين للنفاق والزيف والرياء والخداع والكذب . لذلك لم يعرف مويشكين كيف يسلك في المجتمع وكيف يتعامل مع الناس الذين كثيرا ما تساءلوا عن فائدته في الدنيا .

لكن مويشكين في كلامه البسيط الواضح المباشر يبدو خيرا من أولئك الذين يدعون الحكمة والعقل . إنه بمثابة التجسيد الحى للحق والحكمة والنقاء في مواجهة الزيف والخداع والتلوث . ولذلك فهو حجر عثرة في سبيل المسار المزيف للمجتمع . لكن جهله بالاعيب المجتمع ومؤامراته لا يبعث على السخرية والاستهزاء بل يشير الشفقة والتعاطف ، أما بساطته فتفتح له صدور الناس ، وبعده عن أى مظهر من مظاهر الزيف يخلق له قوة عجيبة .

هذا هو المفهوم الذى أقام عليها دوستوفسكى روايته . إننا أمام رجل أبله في عرف الجميع لكنه يبدو مثال الحكمة ، وأناس عقلاء لكنهم يبدوون في مسلكتهم كالمجانين . فأى حياة أحق بالتكريم والتقدّيس ؟ حياة ذلك الأبلّة المجنون أم حياة هؤلاء العقلاء المترنين ؟ ووسط هذا الخضم من الانسانية المضطربة تسير الأحداث بالبطل وتتصاعد حتى اللحظة الأخيرة التى يطبق فيها الجنون على عقله . وكان المؤلف يريد القول بأن المجتمع المزيف لا بد في النهاية أن يحكم بالجنون على كل أنقياء القلب .

في عام ١٩٣٧ كتب الروائى الأمريكى جون ستاينبك رواية « عن الفئران والرجال » وهى تدور حول حياة اثنين من فلاحي الأرض الأجراء : لينى الفلاح الأبلّة المعتوه ذى البنية القوية والهائلة ، وصديقه جورج الذى نذر نفسه لرعايته . ويشترك الإثنين في حلم لا يمكن أن يتحقق لافتقاد لينى إلى المقدرة العقلية التى تمكنه من اتخاذ المنهج السليم . ومن السهل ملاحظة حاجة لينى الواضحة إلى جورج ، كما نلاحظ حاجة جورج إلى لينى وإن كانت أقل وضوحا فلإنها لا تقل عنها شدة . ذلك أن جورج في حاجة إلى لينى لسبب آخر غير مجرد ضعفه العقلى ، إنه لا يقوم على حماية لينى ورعايته ، وإنما بوجهه ويسيطر عليه فقط . إن لينى لا يتكلم إلا بإذن من جورج . وإن كان جورج يسيطر على لينى كى يحميه من ارتكاب أفعال لا يمكن أن يكون مسئولاً عنها بسبب قصوره العقلى ، فإنه ليس بالراعى الذى يكرس حياته كلها في التفكير من أجل غيره بل إنه يكتسب الاحساس بقوته الشخصية من اصدار الأمر إلى لينى .

في عام ١٩٣٨ كتب ألبير كامى مسرحيته الأولى « كاليجولا » كى يجسد اللحظة التى ينطلق فيها جنون السلطة والسطوة من عقاله . فقد كان كاليجولا حاكما رومانيا مهذبا عادلا حتى اللحظة التى تبدأ فيها أحداث المسرحية ، والتى بدأ يشعر فيها بعد وفاة أخته وخليته دروزيلا بأن الحياة لم تعد ترضيه ، فاستبد به جنون الحصول على المستحيل وملأت نفسه سموم جنون العظمة والاحتقار لكل ما حوله والرعب منه ، ومن ثم فقد أطلق لنفسه عناينا كى تصل إلى آفاق يعجز العقل عن ادراكها . ثم لم يلبث أن أدرك أن ما يفعله ليست الحرية الصحيحة لأنه يتحدى حدود المنطق الانساني ، ويحاسب كل شيء حوله ويلغى وجوده مستعينا بما لديه من القدرة على رفضه وانكاره وهو يقضى على ذنياه بالعنف المخرب الذى يدفعه إليه عقله الجامح ونهمه إلى الحياة . إنه يريد الحصول على القمر ، ويعتقد أن تحقيق المستحيل سيغير وجه الأرض وسيجعل الناس لا يتعرضون للموت بل ينعمون بالحياة .

وفى سبيل تحقيق هذا الهدف المجنون يعلن عزمه على القضاء على المعارضين له . وما دام يملك السلطة فمن حقه أن يمارسها بحرية تامة لا يحدها قيد ولا تعرف الاعتدال ، ويجبر الناس على الخضوع لمنطقه الخاص الذى يصل إلى حد الجنون العاثب الذى يهدر كرامة الناس ولا يقيم وزنا لأية قيمة من القيم . إنه يعتبر نفسه الانسان الحر الوحيد فى الامبراطورية يأمر بما يشاء ولا بد أن تنفذ مشيئته ، وويل لمن يعترض . ذلك أن متعة كاليجولا الكبرى كانت فى تحطيم كل شيء ، وسلب الأموال واغتصاب النساء ، وتوزيع الموت حتى على أصدقائه المقربين . وحتى عشيقته كايرونيا فقدت حياتها على يديه بعد أن وقفت إلى جانبه فى نزواته الجنونية ، وعندما حاولت فى نهاية الأمر أن تهدئ من نفسه الجارحة خوفا عليه وحرصا على سعادته . ذلك أنه يقرر « لابد من القضاء على الشاهد الأخير » .

ونظرا لأن الجنون ليست له حدود فقد وجد كاليجولا سعادته فى القتل وفى حرية ممارسته . ومع ذلك كان يحس بالفراغ فى وجود الناس من حوله . هؤلاء الذين تناقصوا أو انقصوا من حوله فى حين بدأ الآخرون يتآمرون عليه للتخلص منه ومن جنونه الذى كان فتح عليهم أبواب الجحيم . عندئذ بدأ يشعر بالوحدة القاتلة التى يؤرقها جنون العظمة وأشباح الذين قتلهم وشبح الموت الذى يهدده . إنه يعلم أن من حوله متآمرين كثيرين ، وهو لا يشك فى أنهم سيقتلونه يوما ما ، ولكنه لا يخاف ولا يحذر ، ليس لأنه شجاع ، بل لأن دوافع الحرص على الحياة انعدمت عنده . لكنه أدرك فى النهاية أن الانسان لا يستطيع انقاذ نفسه بمفردها ولا أن يكون حرا على حساب الآخرين . فقد كانت الحرية المطلقة والسلطان الذى لا يحده شيء هما سر جنونه . إنه مدفوع إلى حثفه بقوة لا يفهم كنهها . إن جنونه ليس جنونا تقليديا ، وإنما جنون انسان امتلك حرية مطلقة ، ولهذا فهو يتصرف كالمجانين .

في عام ١٩٤٩ كتب الأديب السويسري فريدريش دورينمات مسرحية « رومولوس العظيم » التي تدور حول حكم آخر أباطرة الامبراطورية الشرقية الذي اتخذ قرارا جنونيا في ظاهره ، لكنه يحمل في طياته كل معاني الحكمة التي تتأتى من الاعتراف بالأمر الواقع ومواجهة الحقيقة . فبعد دراسة طويلة لأسباب الانهيار وعلامات الموت الزاحف على امبراطوريته ، اتخذ رومولوس قرارا نهائيا بأن يكون الامبراطور الأخير لتلك الدولة . فقد تختم على الامبراطورية أن تموت وتندثر ، ويمتهد الجرة أعلن الامبراطور قراره في اللحظة الأولى لحكمه الذي استغرق عشرين عاما ، وأكد أن موت الامبراطورية لن يكون إلا على يديه شخصيا فإذا كانت الامبراطورية قد منحت هبة الحياة ولكنها فرطت فيها بتمتد البساطة فليس من حقها أن تستمر في الاحتفاظ بها .

ويقول دورينمات عن بطله إنه ظل يمثل دور الأبله عشرين عاما ، والعالم من حوله لم يستطع ادراك وجود أى منهج أو خطة وراء هذا السلوك الغريب . فقد تعود الناس أن يربطوا بين العقل والاعتدال والرياسة وبين الزيف والنفاد ووضع الأقنعة لاختفاء الحقيقة ، لذلك بدا رومولوس مجنونا عندما أثبت قدرته على النفاذ إلى ما وراء الوجه الظاهري للحقيقة ، بحيث يرى المشاعر الانسانية التي تندفق في الشخصيات المحيطة به بصرف النظر عن الأقنعة التي تحاول وضعها على وجوهها ، ولم يجد رومولوس حرجا في أن يظن الناس أنه أبله ، ذلك أنه قام بدور الأبله على خير وجه .

في عام ١٩٦٤ كتب الأديب الألماني بيتر فايس مسرحيته ذات أطول عنوان في تاريخ المسرح العالمي : « اتهام واغتيال جون بول مارا ، تعرضه فرقة ممثلي مصحة شارنتون للأمراض العقلية تحت اشراف المركز دى صاد » والتي اصطلح النقاد على تسميتها « مارا - صاد » على سبيل الاختصار . وتدور الأحداث الدرامية في مصحة الأمراض العقلية في شارنتون التي يديرها المدعو كولبير الذي يمثل البورجوازية الصاعدة تحت حكم بليون ، في حين يقوم مساعدو كولبير بجلد المجانين من حين لآخر على سبيل الارهاب . وفي الجوال الشاذ الجنون يقوم المركز دى صاد بتأليف مسرحية عن مصرع مارا ، التي تقدم وتمثل تحت اشرافه . ولكن المسرحية لا تسير حسب خط درامي متسلسل ، لأنها تجسد أحداث الثورة . الفرنسية ، كما تخيلها مارا المحموم قبيل مصرعه ، وهو جالس في حوض الاستحمام ينزف دما من القروح التي في جسده ، هذه الصور المحمومة ، التي يطلقها خيال مارا ، تقطعها زيارات شارلوت كوردى التي تجهز عليه في نهاية المسرحية بضربة واحدة .

وتدور الدراما كلها في مجرى الوعي عند مارا ، أى أن الأحداث اهنة وحاضرة بحيث تدور بالفعل أمام الجمهور ، إذ يستعيد مارا ذكرياته وخطبه مجسدة في مواقف ومناظر مرئية ، وهو يسيطر تماما على زمان الأحداث ومكانها حيث يدور كل شيء في خياله مثل

مؤلف المسرحية دى صاد الذى يتواجد على المسرح بصفة مستمرة كمؤلف وكمخرج . ويمتد الصراع الدرامى من خلال الجدل الوهمى المستمر بين مارا ودى صاد ، وهو الجدل الذى يتجسد مع مراحل الحدث الدرامى الرئيسى . ولا يقتصر الجدل حول الثورة بين الشخصيتين الرئيسيتين : مارا ودى صاد ، بل يمتد ليشمل كولبير ، مدير المصلحة ، الذى يعلق على الثورة . وكذلك مقدم المسرحية الذى يعيد فى خبث تفسير آراء المريكيز دى صاد بأسلوب غوغائى ، ثم روكسى ذلك الثورى المتعصب ، وأخيرا مغنو البروليتاريا فى أغانيهم . وقد وجد فايس فى جو الجنون المحموم فى المصلحة خير تجسيد للصراعات التى دارت رحاها سواء على المستوى الخاص للمسرحية أو المستوى العام للثورة الفرنسية .

أما فى الأدب العربى فغالبا ما ارتبط الجنون بجنون العشاق والشعراء . وخير دليل على هذا مسرحية أحمد شوقى الشعرية « مجنون ليلى » ثم مسرحية صلاح عبد الصبور الشعرية « ليلى والمجنون » . أما أحمد شوقى فقد اختار لمجنون بنى عامر اسما من الأسماء الكثيرة التى اختلف فيها الرواة وهو قيس بن الملوح ثم كنى عنه فى بضع مواضع بأبى المهدي ، واتخذ مضمون مسرحيته من أكثر الروايات التى دارت حول حياة قيس منطقية ومعقولة .

فقد نشأ قيس ولىلى فى بيتين من أشرف بيوت بن عامر ، فتعارفا طفلين ، ثم استحالتا مودتهما إلى غرام مع الأيام ثم شبيب بها قيس فى شعره فجيل بينها وبينه نزولا على سنة البادية ، بحيث زفت إلى غيره ، فانتقد هواه واشتعل قلبه حتى أشرف بعقله وجسمه على حال هى الجنون أو تكاد . وتصل المأساة قمتهما عندما تحتم تقاليد البادية هدر دماء قيس الذى أعلن هواه وجر بذلك على نفسه وعلى ليلى العار والفضيحة .

وإذا أدركنا أبعاد الخلفية الاجتماعية وراء مواقف المسرحية ، سنجد أن الجنون كان نتيجة طبيعية لغرام قيس الملتهب بلىلى . فسكان البادية يعيشون فى فراغ رهيب حيث القلب خلى والمطعم ضئيل واللهم ساذج والرزق محدود والحب برىء ، حيث تمر الحياة والأيام فى تشابه قاتل : بياض نهار وسواد ليل ، نهار عمل وليل مضجر طويل ، وفى وسط هذا الملل والضجر قد يفتح قلب البدوى للهوى فإذا هو الهم الشاغل والفصل الحافل فى حياته ، إن لم يكن حياته كلها . ومن الطبيعى فى ظروف البادية أن يصبح الهوى عزيز المنال ، بل إنه يصبح مستحيل المنال كلما اندفع صاحبه وراءه اندفاع المتكالب المجنون ، إذ أنه لا يرى حياة له بعيدا عنه . وليس له سوى أن يختار بين الجنون أو الموت إذا لم يحصل على مناه . وبالفعل كان هذا مصير قيس : الجنون ثم الموت .

وكان أحمد شوقى ماهرا فى تصوير جنون قيس ، إذ أنه لم يجعل منه مجنونا أو معتوها تقليديا ، بل جعل من جنونه تجسيدا حيا متوترا للشاعر مرهف ذى قلب مغرم جريح . وكان

من الطبيعي أن يختلف الناس في مسألة جنونه ، فقد آمن البعض بأنه مجنون تماما ، في حين رفض البعض الآخر هذا الاعتقاد رفضا باتا ، هذا في الوقت الذي وقف فيه فريق ثالث من جنونه موقفا زائحا بالشك والحيرة وضياح اليقين . وحتى ليلي نفسها كانت مصابة بهذه الحيرة . ولعل هذا يرجع إلى أن تصرفات قيس المحيرة كانت تؤيد رأى كل فريق على حدة ، فهو ينتقل من موقف المفكر العاقل المنطقي ، إلى الشاعر المصاب بالهذيان والغيوبة ، إلى المجنون الذي يتصور صوراً لا يمكن أن تخطر في خيال عاقل ، لدرجة أنه يرى الجن ويصفهم ويتحدث معهم . ومن هنا كان جنون قيس مادة درامية خصبة لتعميق أغوار شخصيته ، مما جنب المسرحية أن تتحول إلى مجرد قصائد غنائية متتابعة ، وهو الخطأ الذي أوشكت على الوقوع فيه لولا جنون قيس .

وإذا كان أحمد شوقي قد ركز على الماضي في مسرحيته ، فإن صلاح عبد الصبور يركز على المستقبل في مسرحيته « ليلي والمجنون » وبذلك يتخذ جنون قيس أبعادا جديدة ومختلفة . فالمجنون الجديد في حب ليلي ، مجنون يحمل على كتفيه هموم عصره ومآسى جيله وارهاسات وطنه من أجل الميلاد الجديد . وليس كمجنون شوقي الذي لم يكن يحمل في قلبه هما سوى عجزه عن وصال ليلي . تجسد هذا المفهوم في التقابل الذي سارت عليه المسرحية : الداخلية « مجنون ليلي » لأحمد شوقي مع المسرحية الخارجية « ليلي والمجنون » . فقد أضافت كل منهما إلى الأخرى ظلالا وإيحاءات جديدة بفعل العلاقة الجدلية بينهما . هناك فرق شاسع بين الصفاء الذي يسود حب قيس لليلاه برغم العقبات الراسخة في سبيله وبين حب سعيد لليلاه ، هذا الحب الزاخر برواسب الماضي وآلام الحاضر وتطلعات المستقبل مضافا إليها الضيق والتوتر والملل والضياح الذي يمنعه من حبها حبا حقيقيا مما جعل حسام — الذي استمالته السلطة — يتمكن من الاستيلاء مؤقتا على قلب ليلي وجسدها بالكلام المعسول الخالي من كل معنى حقيقي .

وتبلغ المأساة قمعتها عندما يصبح سعيد في وجه حسام : « لن تأخذها مني » في حين نسمع صوت بائع الصحف ينادى : « حريق القاهرة » ، وكان هذا الحريق الذي يرمز إلى قمة التحلل هو نفس النار التي ستقضى على التعفن ، لأن الفساد يقضى على نفسه بفعل جنين الغد المشرق الكامن في طيات الأحداث المتعاقبة حيث الطبيعة قادرة على إطلاق قوى التصحيح مهما حاول الفساد السيطرة عليها . وكان المجنون الجديد ضمن هذه القوى التي هامت بحب مصر ، وبذلت المستحيل من أجل انقاذها من براثن الفساد .

وإذا كان العرب يقولون على سبيل الطرافة إن الفنون جنون أو الجنون فنون ، فإن هذا القول يرجع إلى الربط التقليدي بين الجنون والشعر . وهو الربط الذي ساد بعض الأوساط الأدبية حتى القرن الماضي ، ودار حول صورة الشاعر الذي يرحل إلى عالم الغيوبة والهذيان

كى يعود مرة أخرى وفى جعبته قصيدة جديدة . ولكن النقد التحليل الموضوعى الحديث أثبت أن الشعر هو إعادة صياغة الأحاسيس طبقا لمنهج جمالى يحتم على الشاعر أن يكون فى قمة وعيه الحاد . ولذلك يجب ألا يرتبط الجنون بالشكل الفنى للعمل الأدبى وإلا أحاله إلى كيان هلامى فاقد الشخصية المتميزة ، وإنما يتحتم أن يظل الجنون - كما كان دائما - مضمونا مثيرا لأعمال أدبية ناضجة عقلا ومنطقا ووعيا واحساسا . فالجنون فى المضمون وليس فى عقل الأديب .

لم يحظ مضمون باهتمام الأدباء مثلما حظى الحب الذى يستحيل أن يخلو منه عمل أدبى بطريقة أو بأخرى . ومهما اختلفت المذاهب الأدبية حول مفاهيمه المتعددة وأشكاله المتنوعة فلا بد أن تحدد موقفها منه سواء بالسلب أو الإيجاب . وسواء أكان الأديب مغرقاً في الرومانسية المثالية أو مقيداً بحدود الواقعية الاجتماعية ، فإن الحب يشكل أمامه تحدياً فكرياً وفنياً لا بد أن يواجهه . والحب ليس مجرد عاطفة بين الرجل والمرأة . وإنما هو — عند الأديب ذى النظرة الشمولية — بؤرة تتلاقى فيها أشعة وجودنا الانسانى ، وتكتسب الأشياء بعداً ميتافيزيقياً ، يتجاوز أبعاد المحسوسات لكن هذا لا يعنى غياب المحسوس غياباً مطلقاً ، ذلك أن الحب يبلور كل عناصر الوجود المادية والروحية .

ومن المستحيل الاحاطة بكل جوانب هذا المضمون في الأدب العالمى ، ذلك انه استمر بنفس القوة والانتشار ابتداء من كتابات حكماء الفراعنة وملاحم الاغريق حتى آخر مدارس العبث والرفض في الربع الأخير من القرن العشرين . ولذلك فإن الامكانية الوحيدة المتاحة لنا تكمن في محاولة تلمس الملامح العامة التى تميز مفهوم الحب عند أعلام الأدب والفكر عبر عصورهما المختلفة . فمن أقوال حكماء الفراعنة التى أثرت على الفكر الانسانى فيما بعد ، إننا نحب الحياة ليس لأننا اعتدنا أن نعيش بل لأننا اعتدنا أن نحب ، وأن السماء تصنع الحب لتستهلكه الأرض ، وأن الرجل يستعجل الظفر بالمرأة ، لأن اللذة غايته في حين تتلصق المرأة وتباطأ لأن الاستقرار هدفها وغير ذلك من الحكم والأقوال التى يصلح كل منها ليكون مضموناً لعمل أدبى متكامل .

أما في الأدب والفكر سواء عند الاغريق أو الرومان فقد لعب الحب دوراً رئيسياً يتراوح بين قمة الصوفية والمثالية ، وبين قاع الرغبة الشهوانية . يقول سقراط مثلاً إن الجمال بلا فضيلة ليس سوى زهرة بلا رائحة ، وأن العاشق يعشق أحسن الصور ، ليفرز أحسن الصور ، وأن الجمال ينبع من مصدرين : المرأة والطبيعة ، وأن أعظم منظر في العالم يؤثر في النفس منظر امرأة جميلة تتألم ، والجمال هو الحبيب الحقيقى للحب . أما فيرجيل فيرى المرأة مقهورة ومتقلبة دائماً ، ومع ذلك لا يستطيع العاشق أن ينأى عن معشوقته المثل . كذلك يرى كاتولوس أن تكتب أقوال المرأة إلى عاشقها على الريح ، وعلى الماء الجارى ، في حين يرى فيثاغورس في الحب أكبر طاقة تساوى بين البشر . أما شيشيرون فيؤمن بأن لعقل المرأة

ما لجسمها من المزايا والعيوب ، فهو خللاب ولكنه ضعيف . في حين يعتقد سوفوكليس أن المرأة خلقت لتشاهد وليس لتسمع . أما سينيكا فيقول إن الحب الصافي الحقيقي لا يتم بشيء محدد في ذاته ، بل يضيء الروح برغبته في كل غاية جميلة على أمل أن يهد له صدى .

وإذا كانت العصور الوسطى في أوروبا قد تميزت بالترتمت وضيق الأفق وخاصة فيما يتصل بنظرة الرجل إلى المرأة ، إلا أن إيطاليا - ومدينة فلورنسا بالذات - استطاعت عن طريق شعرائها وأدبائها الكبار من أمثال دانتي وبتارك وبوكاتشيو أن يفتحوا الأذهان على نظرة رحبة وشاملة إلى المرأة كمخلوق ساحر وجميل . فقد كانت النظرة التقليدية في العصور الوسطى تقول بأن المرأة هي أصل كل خطيئة وشر بدليل أنها كانت السبب في طرد آدم من جنة عدن . ولكن عالم الشعر والاحساس والانفعال لم يقنع بهذه النظرة الضيقة ، بل ذهب إلى نقضها وأكد أن الأنثى الخالدة هي ينبوع كل خير وحب وجمال وحق وسمو ، ولولاها لضاع مذاق الحياة كلها . والدليل على ذلك أن الله عز وجل قد وضع بين يديها إمكانية الميلاد الجديد لكل الأجيال القادمة . فالمرأة هي الحياة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ، والحياة لا تستطيع أن تستمر بدون الشرارة المقدسة التي يولدها الحب بين الرجل والمرأة .

ويعد الشاعر الإيطالي دانتي أول من حطم نظرة العصور الوسطى إلى المرأة ومهد بذلك لنمو الاتجاه الانساني الجديد الذي ساد عصر النهضة فيما بعد ، وتفرعت عنه كل الاتجاهات التي سارت فيها مفاهيم الحب حتى عصرنا هذا . ففي أشعار دانتي الملحمية مثل « الحياة الجديدة » و « الكوميديا الإلهية » يبدو الحب أسمى عاطفة في الوجود ، وأن مقادير العالم لو تركت في أيدي النساء لما قامت الحروب . فالرجل يحقق كيانه في الصراع والتدمير في حين تتركس المرأة حياتها من أجل الحب والتعمير . ولا شك أن هذا الاتجاه منح دفعة كبيرة وقوية للاتجاه المثالي في الأدب . فلم يحدث أن يمدح شاعر امرأة مثلاً تعبد دانتي في محراب بياتريس . ويرغم أن بياتريس قد عاشت فإنه يجب ألا نعتبرها مجرد فتاة جميلة وقع في غرامها شاعر لم يتمكن من أن يتزوجها ، فقد تحولت على يد دانتي إلى رمز شامل للأنثى الخالدة في كل زمان ومكان .

وإذا كان دانتي يمثل قمة النظرة المثالية الصوفية إلى الحب ، فإن بوكاتشيو يمدح النظرة الحسية بل الشهوانية إليه . فالأنثى عنده تبدو مخلوقاً مغرباً بحيث يرى القارئ جسدها كما يرى وجهها . فلم يكن بوكاتشيو يؤمن بالمثالية التي تعجز عن افئاف القارئ الواقعي ، ولذلك يقول النقاد إنه إذا كان دانتي قد كتب « الكوميديا الإلهية » فإن بوكاتشيو كتب « الكوميديا الانسانية » حيث يلعب الجنس دوراً لا يمكن تجاهله .

وهكذا نستطيع القول بأن دانتي وبوكاتشيو قد مثلاً الاتجاهين الأساسيين اللذين بلورا



مفهوم الحب عند معظم الأدباء الذين عاجلوه في أعمالهم منذ عصر النهضة إلى الآن . فلم يعد الحب مجرد نزوة أو عاطفة أو انفعالات ، بل هو فعل أو نشاط أو ابداع . يقول الفيلسوف الوجودي كيركيجارد مثلا إن الحب ليس أغنية تنشد ، بل فعلا يتحقق . في حين يؤكد تولستوى أن المحبة الحقيقية لا تنفك في كثير أو قليل مع ذلك الحب العاطفى أو الوجدانى الذى قد نجد له نظيرا لدى الحيوان في صميم خبرته الخاصة . ويرى الفيلسوف وعالم النفس يونج أن الحب الحقيقى لا يمكن أن يتجه نحو الانسان التجريى وحده ، بل لابد أن يتجه نحو الانسان الكلى ، كمحاولة لتحقيق ما يشبه الكمال الروحى . وهو ما يذكرنا بقول مدام لافاييت : « إن في الحب شيئا من كل شيء : ففيه شيء من الروح ، وفيه شيء من العقل ، وفيه شيء من القلب ، وفيه شيء من الجسد . ولكن الحب ليس مزيجا من كل هذه الأشياء ، بل هو مركب ابداعى يحمل طابع ذلك الموجود الفريد الذى لن يكون انسانا بحق ، اللهم إلا إذا كان شيئا أكثر من مجرد انسان » .

وعلى الرغم من أننا في العصر الحديث نعرف تماما معظم المفاهيم المرتبطة بالحب ، فإن أحدا منا لا يستطيع أن يقطع على وجه التحديد بالعناصر التى يتكون منها . من هنا كان تناقض وجهات النظر تجاهه في الأعمال الأدبية . وهذا التناقض يعبر عن خصوصية مضمون الحب وتعدد أبعاده بحيث لا يمكن حصرها في نظرية واحدة أو مفهوم محدد . فإذا قرر شاعر مثل دانتي أن الحب قوة كونية كبرى ، لأنه يحرك الشمس وباقي الأجرام السماوية ، فإن كاتباً مثل لاروشفوكو يؤكد أنه لو لم يكن الناس قد سمعوا الكثير عن الحب ، لما قدر للكثيرين منا أن يقعوا صرعى لما نسميه الحب . وعلى حين يقرر بلزاك أن الحب توافق بين الحاجات الحيوية والمشاعر الوجدانية ، وأنه بمثابة شعر الحواس ، ومفتاح كل ما هو عظيم في الحياة الانسانية ، فإن كاتباً آخر مثل بروسه يؤكد أن الحب مجرد وهم من الأوهام ، وأننا نطمع عن طريقه في امتلاك شخص من الأشخاص ولكننا لا نلبث أن نتحقق من استحالة تحقيق هذه الرغبة .

وعلى الرغم من هذا التناقض فإن الحب كمضمون فكرى وإنسانى قد احتكروه من قديم الزمن أهل الأدب من الشعراء والمسرحيين والروائيين الذين استغلوا أبعاده المتناقضة والمتعددة في اقامة معظم أعمالهم التى شكلت الهيكل العام للأدب الصالى ، حتى حب الذات جسده الشاعر والروائى الانجليزى جورج ميرديث في روايته الشهيرة « النرجسى » . وكان من الطبعى أن تختلف أساليب الأدباء في معالجتهم لمضمون الحب باختلاف العصر والبيئة ، فتراوحت أساليبهم بين النظرة الصوفية ، والمعالجة الشعرية ، والفكر البيولوجى ، والمنهج الأخلاقى ، والمنظور الاجتماعى . . . الخ . وهذا التنوع منح الأدب القدرة على محاولة تفسير ما هية الحب تفسيراً حياً مجسداً بعيداً عن النظريات الجافة والقوالب الجامدة .

كذلك اهتم الأدباء بمعالجة التنوعات المتعددة التى تفرعت عن المضمون الرئيسى للحب . فالشفقة مثلا تؤكد لنا أن الوجود الانسانى فى جوهره ضرب من التلاقى . والألم قد يقربنا من الآخرين . بل إن الانسان يندق شفقة على الآخرين دون أى توقع لتبادل هذه الشفقة معهم ، كما يحدث فى حالة الشفقة بالحيوان وبالضعيف وبالمحروم . وقد تستطيع « الأنا » أن تتجرد من تجاربها الذاتية كى تشارك فى حياة « الآخر » التى لا عهد لها بها من قبل . كذلك عالج الأدب عاطفة الأمومة . والحب الأبوى ، وحب الأبناء لوالديهم ، وروح العائلة كأداة لتحقيق التواصل بين أجيل القديم والجليل الجديد ، والأخوة التى تبدأ بالعائلة وتمتد لتشمل الأخوة الانسانية كلها .

وإذا كان الوجود فى نظر الأدباء ليس سوى الحب نفسه ، فمن الطبيعى أن يهتم الأدب الصوفى بصلة الحب بين الخالق والمخلوق بحكم أنها الصلة بين الكل والجزء ، مع التركيز على الصلاة والابتهالات بوصفها صلة بين الله والانسان ، بل إن العالم ذاته ليس سوى وسيلة نستخدمها للوصول إلى الله . والحوار ضرورى لتحقيق التبادل فى الحب بين الخالق والمخلوق . كذلك يؤكد لنا الأدب الصوفى على أن خير وسيلة لحب الله هى المشاركة فى تحقيق خلاص المخلوقات البشرية .

كذلك لم يترك الأدب الصداقة التى بلورها بصفته إحدى تنوعات الحب . فالصداقة الحقيقية هى التى تنشأ للخير لا المنفعة وهى التى تثبت أن الحب ليس مجرد صورة من صور الأنانية ، وأن العبرة ليست بكثرة الأصدقاء ، بل بحسن اختيارهم حتى تتحقق الصداقة الفعلية من خلال المساواة والمعرفة والاحترام والرعاية والمسئولية .

أما حب الجنس الآخر . فكان له نصيب الأسد فى معظم الأعمال الأدبية على مر العصور . فهناك الحب الذى يخضع لقانون « كل شئ أول شئ » والحب الذى لا يفرض شروطا ، والحب الذى لا يخرج عن نطاق الأوهام ، والحب الأعمى الذى لا يرى إلا بعين الخيال ، والحب الذى يدفع المحب ليخلع على المحبوب كل صفاته ، والحب الذى يجعل الانسان يجب لمجرد الحب ، أو يريد المحبوب على ما هو عليه ، والحب بوصفه تجربة أخلاقية ، والحب الذى يعد مولدا جديدا للانسان ، والحب الذى يؤكد أن الوجود بالنسبة إلى كل من الرجل والمرأة هو تبادل الوجود ، والحب الذى يتطور فى نطاق الحياة الزوجية ، والصراع بين الجنسين حول مشكلة الوفاء أو الاستقرار الزوجى ، والسأم فى حياة كل من المرأة والرجل ، والحب كاختيار مستمر متجدد ، والحب الذى يبرر وجود الانسان ويخلع عليه معنى . . . الخ من كل أنواع الحب بين الرجل والمرأة . لكن المشكلة الكبرى التى حيرت الأدباء فى معالجتهم للحب تركزت فى تمجيد الصلة بين حريتين .

ولكن مهما تطورت مفاهيم الأدباء تجاه الحب بفعل تعقيدات الحياة الحديثة وضغوطها

المتزايدة ، فإن هناك عنصرا في مضمون الحب يشكل جوهره الكامن والراسخ الذى تبلور منذ عصر الأساطير الاغريقية التى جسدت الحب دائما فى صورة « طفل » وهى نفس الفكرة التى عبر عنها الفيلسوف الفرنسى بسكال فى رسالته « مقال فى انفعالات الحب » حين قال : « إن الحب دائما طفل حديث الولادة ، لم يتخط بعد دور التكوين » وبالفعل فقد وجد معظم الأدباء فى الحب عودة إلى نبع البراءة الأولى التى تتضح فيها الطبيعة البشرية على حقيقتها بعد أن تتخلص من كل الرواسب والتراكمات والأقنعة التى تصطنعها حياتنا المعقدة ومجتمعنا المحير ولذلك يشكل الحب الحقيقى فى معظم الأعمال الأدبية نسمة هواء منعشة متجددة ، تبدو من خلالها الشخصيات وكأنها تولد من جديد ، وترى العالم سويا للمرة الأولى وكأنها تقمصت بساطة الأطفال وطهارتهم ، ونقايتهم ، ونضارتهم .

ومع ضغوط الحياة الحديثة المتزايدة يبدو الحب فى الأعمال الأدبية فى صورتين أساسيتين : الصورة الأولى تجسد الحب كفترة هاربة من الزمن ، تكاد تكف فيها الشخصيات عن الصراع الوحشى من أجل المغامرات والمكاسب المادية من أجل الاستمتاع بالمشاعر النقية والانفعالات العفوية المخلصة . فى هذه اللحظات العميقة الصادقة يتخلل البخيل عن بخله ، والحقير عن حقارته ، والحقود عن حقه ، والحيث عن خيئه ، والمنحل عن انحلاله . . . الخ وهذا ما يذكرنا بقول سيمون دى بوفوار « إننا حين نحب الغير حبا حقيقيا ، فإننا نحب فى غيريته ، وفى صميم تلك الحرية التى بمقتضاها يندعنا أو يفلت منا . فالحب اذن عدول عن كل امتلاك ، وكل امتزاج ، وكأننا نتخل عن وجودنا كى يوجد ذلك الموجود الذى لسانا نحن اياه » .

أما الصورة الأخرى للحب فتجسده كفترة مواجهة للزمن ، فترة تشرع فيها الشخصيات كل أسلحتها الممكنة من أجل اثبات كيانها ووجودها . فالرجل - مثلا - لا يشعر برجولته ، ومن ثم بكيانه ووجوده ، إلا فى وجود المرأة . والمركة التى يجارها الرجل بمفرده فى حياته تختلف تماما عن خوضها مع امرأة يجيها . ولذلك تبدو لتجربة الحب - فى نظر الكثير من أبطال الأعمال الأدبية - أهمية نفسية كبرى ، لأن المرأة التى يقع الرجل فى حبها هى بمثابة الكائن الوحيد الذى يمكن من خلاله تحقيق معجزة الخروج من ذاته ، من أجل النظر إلى نفسه وكأنما هو « آخر » : ذلك الآخر الذى هو فى نفسه ذاته العميقة . وخاصة أن الحب موجه منذ البداية نحو المستقبل وذلك إذا اعتبرناه « فعلا » وليس مجرد « عاطفة » . والمرأة هى المرأة الحقيقية التى تعكس للرجل ما هو عليه فى قرارة وجوده . وهذا ما عبر عنه كيو أحد أبطال رواية « الوضع الانسانى » لاندريه مالرو حين قال : « إننى لست فى نظر الآخرين سوى ما قد صنعت ، وأما فى نظر ماى - وماى وحدها - فأنا لست ما قد صنعت ، وهى أيضا بالنسبة لى ، ليست مجرد سيرة تاريخية » . ولا شك أن كيو قد وجد عند ماى ما كان يشده ، فإن هذه المرأة التى أحبته كما كان يحب

نفسه تماما ، هي وحدها التي منحت لحياته معنى حقق من خلاله وجوده ، واستطاع به أن يواجه الزمن والأيام .

وقد تبدو الصورتان اللتان تجسدان الحب في الأعمال الأدبية متناقضين صورة الهروب من الزمن وصورة مواجهته . لكنهما في حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة هي : موقف الانسان من ذاته ومن الآخرين ومن الكون بصفة عامة . وهذه الأبعاد اللامتناهية للحب تجعل منه عالما زاخرا بالحياة والخصوبة والتناقض والاتحام والصراع والتناغم ، ومن ثم فإنه يبلور الحياة بكل قوتها وضعفها مما يجعل منه مضمونا ونبعا لا ينضب للأدباء . فالحب لا يمكن أن يكون الشيء الوحيد الذي لا يتغير ، في عالم لا يكف فيه كل شيء عن التغير ، وكما أن الهوية الحقيقية هي الوجود الحي الذي يتقبل كل ما يعرض له من تغيرات ، كى تدمجها في صميم وحدتها الأصلية . كذلك الحب الحقيقي الذي يحاول أن ينسج لنفسه من خيوط السأم ، والألم ، والصدفة ، والزمن ، والحياة المشتركة ، نسيجاً متيناً قوياً يحقق الانسان وجوده من خلاله . ولذلك لا مكان للتعجب عندما ندرك الأبعاد والأعماق والآفاق التي بلغها الحب كمضمون فكري يأتى في الأهمية والحياة قبل كل المضامين الأدبية بلا استثناء .

كان من الطبيعي أن يكون الرعب أحد الخطوط الرئيسية التي شكلت نسيج الأدب العالمي سواء على مستوى الشكل أو المضمون نظرا لنوعية العلاقة الغامضة بين الانسان والكون . وهى العلاقة التي تجعل الانسان يعيش في رعب دائم ، يتراوح في درجاته ما بين الشعور بالنقص والخوف والقلق الذى يصل في النهاية إلى الرعب . وهذا المزيج من الدرجات الانفعالية لا يعنى أن الانسان مهدد دائما فحسب بل يعنى أيضا أن الطبيعة قد منحتة للانسان من أجل المحافظة على حياته . بل إن الحيوانات نفسها تخاف وتفزع ، ثم تجفل هاربة إلى مكان يأويها بعيدا عن الشر الذى يلاحقها . كما يبدأ الخوف والفزع مع الانسان منذ طفولته المبكرة ، ثم تختلف مظاهرها تبعا لعمر الفرد ، وجنس ذكره كان أم أنثى ، ومستوى نضجه وظروفه الاجتماعية والاقتصادية والنفسية .

وطالما أن الرعب يشكل هذا الجانب الخطير في كيان الانسان ، فقد كان من الضروري للأدب العالمي أن يعالجه بوسائله الفنية الخاصة ، ابتداء من مخاوف الطفولة ، ومرورا بمخاوف المراهقة والرجولة ، وانتهاء بمخاوف الكهولة والشيخوخة ، بحيث يبدو الرعب كأنه رفيق العمر بالنسبة للانسان . بل إن مخاوف الانسان تتعدد وتتنوع داخل كل مرحلة من مراحل العمر ، فهناك المخاوف الدراسية ، والعائلية ، والجنسية ، والصحية ، والاقتصادية ، والاجتماعية ، والسياسية . . . الخ . ناهيك عن المخاوف الميتافيزيقية التي بدأت بها التراجيديا الاغريقية وحاولت بها تحديد موقف الانسان من تلك القوة الغامضة الرهيبة المسماة بالقدر . وذلك من خلال مزج الرعب بالشفقة وهو ما أسماه أرسطو بالتطهير أو الكاثاريسيس الذى يجعل مشاهد التراجيديا يشعر بالرعب بفتحته عندما يتبع البطل وهو يسير إلى مصيره المحتوم ، ذلك أنه يتوحد معه بحكم اشتراكهما معا في الانسانية ، ومن ثم فهو يتخيل نفسه مكانه لأن هذا أمر محتمل ، وفي الوقت نفسه يشفق على البطل لأنه يعرف ثغرة الضعف الانساني التي تدفعه دفعا إلى حتفه ، ولا يستطيع كبح جماحها .

وعلى الرغم من أن المشاهد يشعر بالرعب بتغلغل في كيانه ، فإنه يستمتع بهذا الشعور لأنه واع تماما أن دوره لا يتعدى حدود المشاركة الوجدانية ، وأنه آمن في مكانه وهو يتابع المواقف المرعبة فوق منصة المسرح . مثله مثل الانسان عندما يرى حادثا مأسويا فيشعر بالراحة لأنه لم يتعرض لمثله وفي الوقت يشفق على ضحاياه . وفي التراجيديا لا يتعارض

الموقف المأساوى مع قدرة العقل الانسانى على استيعابه ، لكنه يتعارض مع الاتجاه العقلانى  
البحث الذى يحاول اقناع الناس بأنه لا سر هناك ، ومن ثم يصبح الرعب الانسانى غير ذى  
موضوع لأن كل شىء محتمل ومتوقع ويمكن تفسيره علميا . وقد وصفت إحدى شخصيات  
شكسبير النظرة العلمية المفرورة التى تقلل من شأن الغيبيات والميتافيزيقيات الغامضة فى  
حياتنا ، وانتقدتها بقولها :

« يقولون راح عصر المعجزات ولدينا أصحابنا المتفلسفون الذين يجعلون من الخوارق  
التي لا تعلل أمورا عصرية مألوفة . ولذلك ترانا نستخف بما هو مرعب ، فانعين بالمعرفة  
الظاهرية ، فى حيث يتحتم علينا أن نعترف بالخوف من المجهول » .

وإذا كان العلم يسعى دائما إلى الاستخفاف بكل ما هو مرعب بلا سبب ظاهرى ، فإن  
الأدب يتوغل فى أحراش النفس الانسانية لايماناً بأنه طالما أن الرعب موجود بطريقة أو  
أخرى فلا بد من التعامل معه بهدف بلوغ المزيد من معرفة النفس الانسانية . وإذا كان  
العلم لم يستطع أن يقضى على عنصر الخطر الذى يتهدد الانسان فى كل لحظة من لحظات  
حياته حتى يقضى عليه خطر الموت فى النهاية ، فإن من حق الأدب أن يمسد قضية الرعب  
بالشكل الفنى الذى يراه مناسباً بل إن العلم لا يزال يشكر من المخترعات ما يضاعف كمية  
الخطر والرعب فى حياتنا . فبعد أن كان الرعب مسألة فردية من الطراز الأول ولا يتعدى  
مداها الأسرة أو الطبقة بأية حال من الأحوال ، أصبح الرعب قضية عالمية يشعر العالم كله  
بوطأتها مع ضغوط السياسة اليومية العالمية وتناقضاتها التى لا تحظر على بال . يكفى أن نذكر  
الرعب الذرى فى هذا المجال كى نرى إلى أى حد أصبح العالم كله مهدداً .

وكانت التراجيديا أسبق الأشكال الأدبية لاحتواء هذا الرعب الانسانى ، ثم تلتها  
الميلودراما فبالغت فى إثارة الرعب من خلال مناظر القتل والدم والظلام والصرخات  
والعويل ، وذلك بهدف هز المتلقى من الداخل تماما ، ومنحه نوعاً من الإثارة التى يفتقدها  
فى حياته اليومية العادية . ولعل المتعة التى يشعر بها المتلقى فى وجود هذا النوع المرعب من  
الإثارة ، أنها تشكل تحدياً لقدرته على تحمل مثل هذه المواقف ، ولوعلى مستوى الخيال .

ثم جاءت الرواية القوطية فى القرن الثامن عشر كى تخرج بالقارىء من مجال الواقع  
الملموس الى دنيا الأشباح القادمة من الماضى ، حيث تفقد الأشياء منطقها الطبيعى  
المعقول ، ولا يسود سوى منطق الرعب وسط المقابر بين الأشباح والصرخات والظلام .  
وكانت هذه الرواية المقدمة الطبيعية لروايات الرعب التى تتخذ من حياة مصاصى الدماء  
وهجمات الأوراح الشريرة وجولات السفاحين الليلية ونزوات الشر عند بعض العلماء  
الذين يريدون تدمير العالم بمخترعاتهم ، تتخذ من كل هذا مضموناً أصبح مغرباً فيها بعد  
لكثير من مؤلفى السبينا العالمية ومخرجيها . كذلك سارت الرواية البوليسية على هذا النهج

المثير للرعب بهدف الرواج التجارى وسط جمهور القراء اللاهث وراء الاثارة هربا من الملل  
والسأم .

وهكذا يؤكد فشل كل المحاولات العلمية في درء الرعب أو حتى مجرد الاحساس به عن  
الانسان . بل من الواضح أن الانسان يسعى لممارسة هذا الاحساس بدليل اقباله على كل  
الأعمال الأدبية التي تتخذ منه مضمونا ابتداء من المسرح الاغريقى وحتى السينما المعاصرة ،  
إنه يتقبل ببساطة حكايات المردة والغيلان والاشباح لأنها تشبع خياله بعد أن عجزت حياته  
عن امداده بمثل هذا الاشباع . وهناك بعض الأدباء والمفكرين وعلماء النفس الذين  
يفترضون أنه إذا لم يكن الرعب موجودا لاخترعه الانسان . وهذا على النقيض تماما من  
المفهوم التقليدى الذى يؤكد أن منع الحياة لا تتم إلا بتحرر الانسان من الخوف .

ويقول ايريك بنتل في كتابه « حياة الدراما » إن المعاناة وحدها لا تصنع البطل  
المأسوى ، بل لابد من تحدى القدر ومقاومة المعاناة والعذاب . ونحن الجمهور لا يكفي أن  
نجدل من الرعب في رعب ، بل علينا أن نمسك الرعب بأيدينا . عندئذ سنكتشف منطقا في  
غاية الغرابة والتناقض . هذا المنطق يثبت لنا أننا كلما تقبلنا الرعب واستوعبناه ، قل  
احساسنا بالرعب . إنه لا يقل فحسب بل يتبدل إلى الاحساس بتلك الرهبة الرائعة التي  
نمارسها في حضرة الأعمال الدرامية العظيمة . إنها الرهبة التي تجعل الانسان يستوعب العالم  
كله في لحظة من لحظات الشعور الانساني المكثف . وهذا يذكرنا بقول الفيلسوف الفرنسى  
باسكال عندما عبر عن موقف الانسان من الكون اللانهائى بقوله : « إن الصمت الأزلئ في  
كل هذه الفضاءات اللانهائية يرعبى » . إنه لا يرفض الرعب ولا يهرب منه ، بل يعتبر  
نفسه جزءا من هذا الكون الذى يرعبه صمته وحجمه .

ولا يوجد مثل الأدب في قدرته على تجسيد هذه الرهبة السامية ، ذلك أن الحياة لا تمدنا  
إلا بأحاسيس الخوف والفرع والهلج . وإذا كان لوسيان جولدمان قد اعتبر باسكال أنقى  
وأعظم المفكرين الذى حددوا معنى الرهبة الذهنية في مواجهة الكون ، فإن تحديد المعنى  
الذهنى المجرد لا يكفي للانسان العادئ حتى يستوعبه . بل لابد من تجسيده فنيا ودراميا .  
وهذه وظيفة الأدب . فمثلا قدم جيته مثلا جيللا في « فاوست » على الصياغة الشعرية  
للرهبة المأسوية . تحتاح الرهبة فاوست نفسه عندما يسلمه مقيستوفليس مفتاح دولة  
« الأمهات » . في أول الأمر يلمع جيته تلعيحا جنسيا واضحا ، لأنه بمجرد امساك فاوست  
بالمفتاح ، فإنه يتمدد ثم يشتعل ويطلق الشرر . ويرغم ما عرف به جيته من أسلوب  
تجرىدى ، فإنه لا يتكلم عن الرهبة تجريديا ، بل نجد فاوست يرتجف حالما تذكر الأمهات  
ثم يرتجف ثانية عندما ينمو المفتاح في يده ويطلق الشرر ، وعندما يلحظ مقيستوفليس فرع  
فاوست عند ذكر الأمهات يقترح عليه أن يلغى الرحلة كلها . لكن فاوست يرفض رفضا  
باتا لأنه لن يتراجع عن ممارسة الرهبة ، مهما كان الثمن الذى سيدفعه لقاء التجربة

الرهبة . بل يكرر قوله إن « الرجة فزعا ثلثا الرجلة » ثم يضيف إن الرجة فزعا هي الرجلة نفسها . وبذلك لم تعد الرجة مجرد فزع ذهني كما نجد عند باسكال ، بل تجربة حسية متجسدة فيسيولوجيا . إن ارتعاشه الجسد تجربة مادية ملموسة من الطراز الأول . تجربة تجمع بين الارتعاش نفسها : الفزع ، الرعب ، البلبلة ، الرهبة ، وبين قبوها واستيعابها . إنها التحدي الذي يتحتم على الانسان أن يثبت أنه كفه له ، وأنه لا أمل له في تجنبه أو التهرب منه . بل إن خير أمل عند الانسان هو انعدام هذا الأمل تماما . إن التهرب من ارتعاش الحياة تهرب من الحياة ذاتها .

من هنا نستطيع فهم رؤية كثير من الأدباء العظام للعالم على أنه رعب مقيم . صحيح أن العديدين من الأدباء كانوا يسارعون إلى الاستدراك بأنهم لم يعمموا الرعب في العالم كله ، بل في الأجزاء التي كتبوا عنها . ولكن يظل العمل الأدبي العظيم تجسيدا للعالم بل للمكون كله ، ولذلك كانت الرؤية المحركة في أعمالهم هي رؤية رعب . وفلسفة الحركة مستمدة من شوبنهاور ويدايات نيتشه : التناقض كامن في قلب الكون ، والخطر يلف حول الانسان ، في كل لحظة ، وعلى الانسان ألا يتهرب من الخطر فحسب ، بل عليه أن يذهب اليه ويتحداه ، عليه أن يذهب إلى الجحيم ويعيش فيه بارداته . ولذلك كان شعار هذه الحركة : « الجحيم مدينة أشبه بأشبيلية » فابتداء من برناردشو في « جزيرة جون بول الأخرى » ومرورا ببريشت في « موهجون » وانتهاء بسارتر في « الأبواب الموصدة » أو « جلسة سرية » ، فإن الجحيم هو المكان الذي نحن فيه الآن .

وبالطبع ليس هناك تفسير واحد محدد لهذه الرؤية الرهبة ، ولذلك قيلت بدرجات متفاوتة بين الرضى والسخط . ولكن يستحيل نكران وجودها أو أهميتها ، وحتى أشد الناس سخطا عليها لابد أن يعترف للحركة التي حملت هذه الرؤية بمنجزاتها التي تميزت بها . فإذا كان الجمال يفهمه الكلاسيكي قد تركه الأدباء كي يموت ويندثر ، فقد ولد جمال رهيب ، جمال لا يعتمد على النبل التقليدي أو البطولة التي عرفها الأدب العالمي منذ كتب هوميروس ملاحه ، بل يكشف عما في الحسة واللا بطولة من مدى انساني أوسع وأعمق مما كان متوقعا . فقد أصبحت الحدود الانسانية ضيقة فوق القمة حيث النبل القديم والبطولة التقليدية ، في حين اتسعت القاعدة التي تحتوي البشر جميعا حيث تختفى البطولة ويندثر النبل الملحمي أو التراجيدي . ولذلك يمكن اعتبار قول الفيلسوف كارل ياسبرز إن « المأساة لا تكفى » موجها لأنصار المأساة التقليدية التي تنهض على الجمال ، والنبل ، والبطولة ، والحقيقة المثل . فالمأساة نفسها لها حدودها ، بل إنها تستثني معظم التجربة التي يعرفها معظم الناس . والرهبة لا توجد في حياة الأبطال فحسب ، بل يمكن لمسها بطريقة أكثر اقناعا في حياة أبسط الناس . لقد انتقل الأدب من عصر الرهبة الارستقراطية المترفعة الى



عصر الرهبة الديمقراطية الشعبية ، اذا ما استخدمنا لغة السياسة . فالرعب تجربة انسانية غير قاصرة على فئة أو طبقة معينة ، ولذلك يسمى الأديب دائماً كى يعلم الانسان كيف يعيش مع الرعب ويستوعبه ، بدلا من أن يترك الرعب يستوعبه ويقضى عليه .



شكلت الحياة في الريف منذ فجر الأدب الانساني مضمونا لأعمال أدبية — سواء أكانت شعرا أو نثرا — عند معظم شعوب العالم . فقد اهتم الأديب بالعلاقة العضوية بين الانسان والأرض التي قدمت لما شيته الطعام في مرحلة الرعى ، ثم الغذاء له في مرحلة الزراعة . وحتى في مرحلة الصناعة كانت محاصيل الأرض ومنتجاتها المواد التي قامت الصناعة عليها . ولذلك فإن الأدب الذي يتخذ من حياة الرعاة والفلاحين ، ومن مجتمع القرية الوداعة مضمونا له ، لم يكن يسعى للبحث عن حياة البساطة والبراءة والنقاء فحسب ، بل ركز على حياة الانسان في جوهرها الأصلي حتى يسطع تحت ركام التعقيدات والمتاهات التي أدت اليها الحياة في المدينة . ومن هنا كانت المقارنة بين حياة الريف وحياة الحضر قائمة بطريقة شبه مستمرة في أعمال الشعراء والأدباء الذين عالجوا حياة الرعاة والفلاحين . فإذا كانت القرية تمثل العلاقة النقية البريئة البسيطة بين الانسان والطبيعة ، فإن المدينة تجسد مأساة التعقيد والافتعال والاصطناع التي تجرف الانسان دون أن يملك لنفسه موقفا محمدا .

وقد حاول النقاد التفريق بين هذا المضمون الأدبي المتبلور وبين الأغاني والأهازيج الريفية وغير ذلك من وسائل التعبير البدائي عن الحياة في مظاهرها الفولكلورية . فقد بدأ الأدب الريفي — اذا جاز لنا هذا التعبير — كمحاولة لتصوير حياة الرعاة التي تمثل بدورها لحظات السعادة والنشوة التي تعترى الانسان عندما يشعر بتغاضفه مع مظاهر الطبيعة . ذلك أن حياة الرعاة مجرد وسيلة فنية لتجسيد حياة النقاء والبراءة والبساطة بصفة عامة . ولذلك لا يدور الأدب الريفي أو الرعوى حول فئة معينة من الناس ، بل يتخذ من حياة هذه الفئة قاعدة ينطلق منها إلى الانسانية الرحبة الشاملة .

وبعد الشاعر الاغريقي ثيوكريتاس رائدا لهذا النوع الأدبي . فقد عاد من جزيرة صقلية حوالي عام ٢٨٠ قبل الميلاد ، محملا بذكريات النقاء والبراءة والعفوية التي لم يستطع الهروب منها ، بل استمرأ استرجاعها من حين لآخر وأخيرا طغت على اشعاره التي كانت بمثابة النموذج المبكر للشعر الرعوى . ولم يكن ثيوكريتاس قرويا أو ريفيا ، بل كان من أبناء المدينة ، لكن الريف سحره ، مما دفعه الى ابتكار شخصية تبحث في مونولوجاته وديالوجاته عن التجسيد الفني للحياة الفعلية للرعاة ، وذلك أمام خلفية خبرتها هذه الشخصية وعشقتها . وقد اتفق النقاد على أن كل الشعراء الرعويين الذين أتوا فيها بعد قلدوا سواء ثيوكريتاس أو من قلده قبلهم .

ويرجع الفضل الى ثيوكريتاس في بلورة ثلاثة أشكال من الأدب الرفيى تركت بصماتها واضحة عليه . ولم تتغير سوى مظاهرها لتناسب متطلبات كل عصر . تمثل الشكل الأول في مباريات الغناء التى ترجع أصولها الى المسابقات التى عقدت في المهرجانات الشعبية المبكرة حين كان يتقابل راعيان فيما يشبه « القافية » الزاخرة بالدعابة وخفة الظل ، ثم يقران حسم التحدى المرح بينهما عن طريق إقامة مباريات في الغناء ويحكم المباراة راع ثالث . ومن خلال الغناء المتبادل يقص الراعيان أفراح العشاق واحزانهم . وغالبا ما تنتهى المسابقة بعجز الحكم عن تفضيل أحد الراعين على زميله ، فلكل مزايه وقدراته على الوصف الشعري والانشاد الشجى .

أما الشكل الثانى من الشعر الرعوى ففيه يصف راع وحيد منابع السحر والجمال في شخصية محبوبة ، وينعى حظه العس الذى لم يسمح له بالوصول السعيد . وفي الأناط الأولى لهذا الشكل كان الشاعر يتوجه مباشرة بالنجوى الى معشوقته . ومع مرور الزمن بدأ الشاعر بوصف الخلفية التى تتحرك أمامها حبيبته ، ثم وصف الراعى الذى يتغنى بجملها ، والذى تعد أغنيته جزءا منفصلا بل ومقحما في بعض الأحيان على المقطوعة كلها .

ثم جاءت المراثية الشعرية لتثبت وجودها كشكل ثالث يملك قدرة على الاستمرار والتعميق تفوق قدرة الشكلين السابقين . وكانت أول قصيدة رفيية لثيوكريتاس « مراثية دافنى » قد أرسى معظم التقاليد التى تكررت فيما بعد عبر العصور والأجيال . في هذه القصيدة تتمثل الخلفية الوصفية في قطع من الماعز يقابل ثايريسس ، ويعد هبات رائعة اذا غنى له الانشودة القديمة التى تحكى قصه دافنى الأسطورية التى خدعت في حبها . ونستمع بالفعل الى الأغنية التى قد تبدو عرضية وغير ملتزمة عضويا بالأجزاء الأخرى ، ولكنها تشكل الجزء الأكبر من القصيدة . ثم يأتى القرار أو المقطع المتكرر ليخاطب حوريات الغابة ، وأطياف الأماكن المقدسة من خلال صلاة توضح أن الطبيعة – وأن كانت قوانينها صارمة – إلا أنها تركت للانسان القدرة على استرجاع ذكرياته وصياغتها بالشكل الذى يفضله .

وبالإضافة الى هذه الملامح الرئيسية فلا بد أن نذكر قدرة ثيوكريتاس على تطوير الجمل والتركيب اللغوية في هذه القصيدة ، بحيث خرجت الألفاظ والمعان عن دالتها المحددة المحدودة الى آفاق لانهاية من التعبير الفنى . وبعد اندثار الشعر الرعوى كنوع أدبى ، انتقلت الصور والرموز والاستعارات وغير ذلك من الأدوات التقليدية الى شعر الرثاء الذى استطاع أن يواكب مشاعر الانسان حتى عصرنا هذا ، وخاصة عند الشعراء الذى عبروا في قصائدهم عن حزنهم الدفين لفراق الأحباب .

ومع انتقال الشعر الرعوى الى روما على يدى فيرجل الذى عاش بين عامى ٧٠ و ١٩ قبل الميلاد ، فقدت القصيدة الرعوية جاذبيتها كصورة حية للحياة الريفية الفعلية من خلال خلفية واقعية . ومنذ ذلك العصر أصبحت فنا قائما أساسا على التقليد والمحاكاة .

وباستثناء شعر المديح ، فقد ظلت الأشكال الرئيسية كما هى بدون تغيير ، وإن كانت قد تحولت الى قوالب يصب فيها الشاعر أغراضه الشخصية مثل التعبير عن عرفانه بجميل الامبراطور الذى أعاد اليه ممتلكاته المغتصبة ، أو تعزية صديق فقد حبيته .

ومن الواضح أن فيرجل كان متفوقا فى الناحية الفنية على ثيوكريتاس . وهذا التفوق يتجلى فى قدرته على التركيز والابجاز ، وتحكمه فى الايقاع ، واحساسه العميق بجمال الألفاظ والكلمات . وعندما أصبحت القصيدة حلم رجل المدينة بحياة القرية ، تخلت حقائق الحياة الريفية عن مكانها الأثير لصور وأطياف الريف الحالم الذى يجسد حلم الانسان بالعصر الذهبى . وقد تطور الأمر بهذه الخلفيات الحاملة والأطياف الريفية لتتحول فيها بعد الى أركاديا خيالية أو قرية مثالية لا تمت الى عالم الواقع الكئيب بصلة .

وبما أن فيرجل قد كتب باللاتينية ، واعتبر الشاعر الذى تنبأ بميلاد المسيح ، فى حين لم يعرف مصدريه الرعوية الاغريقية على وجه التحديد ، فإن هذه العوامل اتحدت كى تمنح للشعر الرعوى الرومانى السيادة بطول العصور الوسطى . ومع قدوم عصر النهضة برز أدباء من أمثال بترارك ( ١٣٠٤ - ٧٤ ) وبوكاتشيو ( ١٣١٣ - ٧٥ ) ساروا على نهج فيرجل كما تأثروا بالأنماط الأدبية التى عرفتھا العصور الوسطى . لكنهم أضافوا روح عصرهم أيضا . فعند بترارك امتد الشعر الرمزي الأخلاقى عنده ليحتوى السياسة . أما الشعر الرعوى أو الريفى التقليدى فقد أصبح معبرا عن شخصية الشاعر بكل محتواه من آلام وآمال ، مما منحه دقة جديدة من الحيوية .

وقد شهد عصر النهضة ثلاث تفريعات للأنشودة الريفية الكلاسيكية بحيث تجلّت فى أشكال جديدة . واستوعبت مضامين لم تكن تعالجها من قبل . فقد أدخل أديب نابولى الكبير سانازارو القصص الرومانسى الذى يستمد مضمونه من الريف الايطالى كما نجد فى كتابه الشهير « أركاديا » الذى صدر فى عام ١٥٠٤ ، والذى يمزج فيه الشعر بالنثر . نجد الاتجاه نفسه عند الشاعر البرتغالى موتيمبايور فى كتابه «ديانا» ١٥٥٨ ، كما كتب فيليب سيدنى فى انجلترا « أركاديا » عام ١٥٩٠ ، وفى فرنسا كتب دى ايرف « أستريه » ١٦١٠ .

وإذا كان سانازارو قد استوحى شعره من ثيوكريتاس ، فانه ابتكر الأنشودة التى تدور حول حياة صيادى السمك الذين حلوا محل الرعاة ، وانتقلت المناظر من الريف الزراعى حيث الحقول والسائمة الى الريف الساحلى حيث الشباك وقوارب الصيد . وبالرغم أن هذه الصيغة الشعرية اعتبرت فى وقتها بديلا عن صيغ فيرجل ، فانها لم تنتشر على المستوى

الشعبي . فقد اقتصر انتشارها في أوروبا على فترة وجيزة ، وأصبحت تذكر لقيمتها التاريخية فحسب ، كما نجد في قصيدة الشاعر الانجليزي ميلتون « ليسيداس » ١٦٣٧ ، وذلك على الرغم من أن الناقد الانجليزي ولیم هازل يقول إنه من المحتمل أن تكون أفضل قصيدة ريفية في الشعر الانجليزي هي القصيدة الشعرية الثرية التي ألفها ولتون بعنوان « صائد السمك المثالي » ١٦٥٣ .

وقد واكب هذا الانتشار موجة أخرى تمثلت في تفرعة جديدة للأشود الريفية الكلاسيكية عرفت باسم « الدراما الريفية » ، وبلغت قمته في ايطاليا كما نجد في مسرحية الشاعر تاسو « أميتا » التي أخرجت عام ١٥٧٣ ، ومسرحية جواريني « فيدوكاهن الكنيسة » عام ١٥٩٠ . وبالرغم من أن شخصيات هذه المسرحيات قد استطاعت استيعاب الأنماط السلوكية التي عرفت بها الشخصيات التي تعيش في القصور ، وبالرغم من أن هذه المسرحيات قد بنيت بأسلوب يميل الى التشابك والتعقيد ، فإنها تحمل كل الملامح الرئيسية التي عرفت بها أشعار بترارك . وتعد مسرحية « الراعية المخلصة » التي كتبها الشاعر الانجليزي فلتشر عام ١٦٠٢ من أفضل الأعمال الدرامية في هذا المجال .

وقد أكمل الشعراء الانجليز الاتجاهات الرائدة التي بدأها الايطاليون من أمثال باتيستا سيبانولي وماتوانوس ، والفرنسيون مثل بلياد . فقد جمعت قصيدة سينسر « تقويم الراعي » ١٥٧٩ ما بين الأنماط القديمة والاضافات الجديدة ، ففيها رثاء العاشق ، ومسابقة الغناء ، والمديح ، والقصة الرمزية الأخلاقية . وقد قلد الشعراء أناشيد سينسر بطول القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وظلت أبرز نموذج سار على نهج تقاليد فيرجل .

وفي هذين القرنين استوعبت مسرحية « الماسك » أو المسرحية الترفيهية التي تتخللها الموسيقى والغناء كل تقاليد المسرحية الريفية . كذلك فإن النثر اليفي كما نجده في كتاب سيدني « أركاديا » قد استمد ملامح الفروسية فيه من الشعر الملحمي ، في حين اتجه صوب الرواية لما يحتويه من سرد قصصي . وظلت القصائد الغنائية الريفية الأداة الطبيعية التي يعبر بها رجل المدينة عن شوقه لحياة الريف حيث البراءة والبساطة والنقاء . ومع هذا التنوع والتفرغ أصبح اصطلاح « ريفي أو رعوى » مرتبطا بالمضمون أكثر من ارتباطه بالشكل . فقد أصبح مضمونا للمسرحية والرواية كما كان مضمونا للقصيدة من قبل .

وفي القرن الثامن عشر بلغت القصيدة الرعوية الكلاسيكية الجديدة قمتها بحيث عاجلها أشهر الشعراء الذين عادوا الى تقاليد فيرجل التي تجلب بصفة خاصة عند رابين وفونتينيللي وبوب . وقد أدت المعركة الأدبية بين بوب وفيليس الى العودة غير العلنة الى واقعية ثيوكريتاس التي برزت في قصيدة جاي « أسبوع الراعي » في عام ١٧١٤ . كذلك استطاعت القصيدة الرعوية أن تحتوى على لمحات من حياة القصور والطبقة الراقية كما

حدث في فرنسا عندما رأينا لوحات شعرية من حدائق فرساي . وفي انجلترا ارتبطت النزعة الانسانية والاتجاهات الرومانسية بالأدب الريفى عندما كتب رامزى « الراعى الرقيق » ١٧٢٥ ، وكراب « القرية » ١٧٨٣ . ووسط هذه التيارات المتنوعة اندثرت القصيدة الرعوية كشكل وانتشرت كمضمون وخاصة في الحركة الرومانسية التى سادت القرن التاسع عشر والتي عبرت عن حنين الانسان الى حياة الريف البريئة البسيطة النقية وذلك في مواجهة حياة المدينة التى وقعت تحت وطأة الثورة الصناعية بكل ما جلبته من جيروت الآلة وتلوث البيئة وضياع الانسان .

ومع ظهور الاتجاهات الاشتراكية في الأدب تحولت النغمة الرومانسية العذبة الى ما يشبه الثورة ضد الأحوال التى يعانى منها الريف في ظل الاقطاع . فاذا كانت الحياة في الريف تتميز بالبساطة والنقاء والطهارة ، فان المتحكمين في مقدراتها والمغتصبين لثرواتها لا يمتون لهذه الخصائص بصلة . فلا خير في براءة وساطة وطهارة تكمن تحتها سموم الفقر والجهل والمرض . لذلك يتحتم رعاية الفلاح والزراع والراعى قبل التمتع أو التغنى بمظاهر الطبيعة الريفية الجميلة . فالانسان هو محور الطبيعة التى وجدت من أجله أساسا ، وأى اهمال أو تجاهل له لا يعنى سوى ضياع كل معنى حقيقى للطبيعة . واذا كانت للمدينة أمراض جديدة ، فالقرية لها أمراضها القديمة . والتركيز على علاج أمراض المدينة لا يعنى التخلص من أمراض القرية . فهذه امتداد لتلك في معظم الأحيان .

وهكذا نجد أن أدب الريف أو القرية أو الرعى قد استطاع مواكبة مسيرة الأدب الانسانى منذ الاغريق وحتى عصرنا هذا . واذا كان قد انتقل من مرحلة الشكل أو القالب التقليدى الى مرحلة المضمون الفكرى القابل للصياغة في أشكال جديدة ومتعددة ، فهذا دليل على خصوصيته ومرونته في احتواء أشواق الانسان وهمومه .





## ١٢ - الزواج

ترواح مضمون الزواج في الأدب العالمى بين المفهوم الرومانسى المثالى الذى يعتبره تنويجا لعاطفة جمعت بين قلبين ، وبين المفهوم الواقعى الاجتماعى الذى ينظر الى الزواج على أنه جزء من البناء العام للمجتمع يتأثر به ويؤثر فيه . وقد تنفرغ تنوعات جانبية من هذين المفهومين الأساسيين ، لكنها يظان الهيكل الفكرى الذى يحتوى مضمون الزواج فى الأعمال الأدبية التى تتناوله . فالمفهوم الرومانسى المثالى يعتبر انقام الزواج بين الحبيين نهاية كل المشكلات والعقبات التى وقفت فى طريقهما ، فى حين أن المفهوم الواقعى الاجتماعى ينظر الى الزواج على أنه بداية المشكلات والعقبات ، والمحك الحقيقى لاختبار مدى صلابته وصموده فى مواجهة تقلبات المجتمع ومتغيرات الواقع . والأديب الرومانسى يخلق من الحياة الزوجية جنة وارفة الظلال يسعى اليها العشاق كما يسعى المسافرون بحرا الى بر الأمان . وظلت هذه النظرة سائدة فى الأدب العالمى - الى حد كبير - حتى ظهور علم الاجتماع وعلم النفس والنظريات الاقتصادية الحديثة . عندئذ رأى الأدباء مضمون الزواج فى ضوء جديد ، وظهر المفهوم الواقعى الاجتماعى الذى يحاول تعرية الزواج من كل الهالات الرومانسية والمثالية المحيطة به ، والتى قد تعوق تقويمه تقويما صحيحا .

كانت أول مسرحية تضع نظام الزواج تحت مجهر الفحص والتمحيص بكل قسوة وعنف مسرحية « بيت الدمية » التى كتبها النرويجى الشهير هنريك إبسن وعرضت لأول مرة على مسارح أوصلو عام ١٨٧٩ ، وفيها تنور بطلتها نورا ضد زوجها هيلمير الذى يمثل الزوج التقليدى بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ، فزوجته - فى نظره - ليست دمية يلهو بها فى أوقات فراغه فاذا حانت ساعة الجد فلا وجود لها بالمرّة . وتنتهى المسرحية بأن تهجر نورا بيت الزوجية بلا عودة . وهى نهاية جديدة كل الجدة بالنسبة لروح العصر المحافظة والمتزمّنة .

وفى هذا الوقت كان نجم برنارد شو ككاتب أخذ فى الصعود الى آفاق الشهرة والمجد ، وأراد أن يدخل تيارا جديدا فى المسرح الانجليزى بأن تبنى اتجاه إبسن فى « بيت الدمية » وألف مسرحيات كثيرة تحتوى نفس المضمون ، وتبعه فى هذا كتاب كثيرون ، بحيث أصبح الزواج مضمونا مسيطرا على الأعمال الواقعية فى المسرح والرواية . فمن خلاله استطاع الأدباء أن ينقدوا المجتمع بصفة عامة . فقد وجدوا أن العامل الاقتصادى يلعب دورا

خطيرا ، في ربط الأسرة التقليدية بعضها الى بعض . فالأشخاص القادرون على الكسب المادى يسيطرون على الآخرين الذى لا يملكون نفس المقدرة ، وهم يرضخون لسيطرة القادرين لأنهم لا يملكون وسيلة أخرى للعيش . وغالبا ما تكون الزوجة والأطفال ضحايا هذا النوع من السيطرة القاتلة .

وينادى برنارد شو فى معظم مسرحياته بأن الحل العمل للمشكلة الاقتصادية المرتبطة بالزواج يتركز فى جعل كل فرد من أفراد الأسرة مستقلا اقتصاديا . عندئذ نضمن عدم انتهاك الحريات الشخصية داخل الأسرة ، لأن ما يحدث داخل الأسرة التقليدية أن الزوج يشتري الزوجة بماله مقابل أن تبيع له جسدها : أى أنها دعارة مقنعة ومسترة وراء هذا الغلاف البراق الذى يطلق عليه المجتمع لفظ الزواج . وللمرأة الحق فى استغلال مفاتها الجسدية وبيعها لمن يدفع أكثر طالما أن المجتمع لم يمنحها فرصة الاستقلال الاقتصادى الذى يمكنها من المحافظة على كرامتها وعزة نفسها وحريتها فى اختيار الشخص الذى يفهم روحها ويتجاوب مع عقلها قبل أن يلعب بجسدها . يلخص شو نظرتة فى الزواج فى مقدمته لمسرحيته « شروع فى زواج » فيقول :

« إن الزيجات الصحيحة لا تخرج عن كونها صداقات من نوع رفيع ومتين قائم على الفهم والتجاوب . أما تلك الزيجات التى يدعون أنها تقوم على حب أبدى سواء أكان افلاطونيا أو حسيا فهي ليست الا حالات مرضية يجب أن يفحصها الطبيب بعناية وإذا فشل فى تحليلها فمن الممكن ارسال هذا النوع من الزوجين الى المفصلة . »

وقد أدى حماس شو وغيره من الكتاب لمعالجة موضوع الزواج الى الخروج - فى معظم الأحيان - من مجال الأدب والفن الى ميدان الفكر الاجتماعى الذى يبرز فيه الأدب آراءه واتجاهاته بصفة شخصية خارج نطاق الشكل الفنى . فليس من العيب أن يعالج الكاتب مشكلات عصره الاجتماعية ، وإنما العيب أن يحمل أدواته كفنان . تلك الأدوات التى تتركز فى رسم الشخصيات وخلق المواقف وربطها من خلال التسلسل المنطقى لها . وغالبا ما تلعب الفكرة دور العمود الفقرى لها فى هذا الربط ، ولكن يجب ألا تقف مهمة الفنان عند حدود الفكرة وعرضها من وجهة نظره الشخصية بل يجب أن تكون من وجهة نظر الشخصيات التى تقدمها داخل سياق النص المسرحى ذاته حتى لو تعارضت الشخصيات مع وجهة نظر الكاتب .

والأديب الذى يضع عمله الأدبى فى خدمة مضمونه الفكرى لا يختلف كثيرا عن الشاعر الاغريقى هسيود الذى جعل من أشعاره منبرا للتعليم والنصح والارشاد . يقول مثلا فى موضوع الزواج .

« اتخذ لك زوجة وأحضرها الى منزلك عندما تصل الى السن اللائقة : أى عندما تكون

فى الثلاثين من عمرك ، لا أكثر ولا أقل ؛ فهذه هى السن القانونية للزواج ، وأترك زوجتك الى ما بعد سن الزواج القانونية بأربع سنين ، ثم تزوجها فى السنة الخامسة .

وفى مجال آخر يقول هسيود :

« تزوج عذراء كى يمكنك أن تعلمها طرق التدبير ، وعلى الأخص عذراء تظن بالقرب منك ، ولكن عليك أن تدقق النظر فى كل ما حولك ، وأن تتأكد من أن زواجك لن يكون أضحوكة جيرائك . »

ونحن لا نلوم هسيود على هذا المنهج التعليمى المباشر فى أشعاره ، فلا فرق بينه وبين الحكيم القديم أنى عندما ينصح ابنه بقوله : « لا تكثر من إصدار الأوامر الى زوجتك فى منزلها اذا كنت تعلم أنها سيدة صالحة ، ولا تسألها بغلظة : ما هذا ؟ لاحظ بعينيك والزم الصمت . يالها من سعادة عندما تضم يدك الى يدها ؛ كل رجل مستقر فى منزل الزوجية ، يجب أن يجعل قلبه ثابتا غير متقلب . لا تجر وراء امرأة أخرى غير زوجتك ولا تجعلها تسرق قلبك . »

هذا المنهج التعليمى المباشر يرفضه الأدب الناضج الذى يحتم ضرورة الشكل الفنى حتى لو كان قضية اجتماعية ملحة مثل نظام الزواج . ويبدو أن الأعمال الكوميديا كانت قادرة على الهروب من هذا المأزق فى معالجتها لمضمون الزواج . فعلى الرغم من أن الكوميديا تحتوى فى طياتها على جانب تعليمى لا يمكن اغفاله ، فإن المواقف المثيرة للضحك ، والمفارقات الهزلية ، واللمسات الكاريكاتيرية ، وعناصر السخرية والتهكم وغير ذلك من أدوات الكوميديا ، تجعل القدر الملقى للمواقف والشخصيات فى تطوير العمل الأدبى . نلمح هذا فى مسرحية « ليزيسترانا » للشاعر الاغريقى اريستوفانيس ، و« ترويض النمرة » لشكسبير ، و« زواج فيجارو » لبومارشيه ، ورواية « الكبرياء والهوى » لجين أوستن وغير ذلك من الأعمال التى ربطت بين الزواج والمجتمع فى قالب كوميدى .

فمثلا يرى اريستوفانيس بأسلوبه الساخر أن الزوجة يمكنها أن ترفع ألوية السلام على العالم كله اذا ما عرفت كيف تعامل زوجها . ولذلك كانت خطة بطلته ليزيسترانا مبنية على أساس أن الحب ليس نقطة الضعف فى المرأة وحدها ، لكنه نقطة الضعف فى الرجل أيضا ، وما على المرأة إلا أن تنتظر عودة زوجها متزينة باجل زينة ، مبدية كل مفاتها من غلاثلها الشفافة ، متعطرة بأطيب العطور لتلهب فى زوجها نار الرغبة . وحين تضطرم فيه الرغبة تمنع حتى يستسلم لارادتها ويعقد السلم ويكف عن القتال . فقد كانت مقتنعة بأن هذه الخطة ناجعة ، لأنها تستخدم أمضى سلاح يمكن أن تشهره المرأة فى وجه زوجها وترده به الى صوابه .

في مسرحية « ترويض النمرة » يقدم لنا شكسبير بطلته كاتارينا العاصية السليطة المتمردة ذات الطبع الحاد الجامح ، والصخب المثير للأعصاب ، لدرجة أن كل من يحيطون بها ظنوا أنه من المستحيل أن يقدم أحد الرجال على خطبتها لتصبح زوجة له . ولكن حدث أن هبط المدينة رجل يدعى بتروشيو باحثا عن زوجة مناسبة ، وأتته أخبار كاتارينا السليطة ، ولكنه لم يتأثر بأحاديث الناس عنها وعن أخلاقها ، وقرر أن يتزوجها ويروضها حتى يجعل منها زوجة من أكثر الزوجات وداعة وأشدهن طاعة . وتتوالى أحداث المسرحية التي كانت بمثابة مراحل متتابعة ومتصاعدة في ترويض كاتارينا الى أن نقول في نهاية المسرحية :

« للزوج على زوجته من الحقوق ما للحاكم على أتباعه . فإذا ساء خلقها وفقر طبعها ، وعبس وجهها ولم تنزل بالطاعة على إرادته فهي الشريرة العاصية ، والخارجة الثائرة ، والخائنة لعهد زوجها المحب المخلص . إنه ليخجلني أن يبلغ الجهل ببعض النساء حدا يملهن على وضع سيف القتال حيث يجدر بهن الضراعة التماسا للسلام ، أو يعملن لاغتصاب السيطرة والسلطان ، في حين أنهن مطالبات بالخدمة والمحبة والطاعة . لماذا خلقت أجسامنا طرية ناعمة لينة رخوة غير قادرة على الأعمال الشاقة ؟ أليس هذا كى تلاثم ظواهرنا نعومة بواطننا ولين قلوبنا ؟! » .

في مسرحية « النساء العالقات » يدير موليير أحداث مسرحيته حول شروع زواج هنرييت وكليتاندر ، ناقدًا من خلاله مظاهر الزيف الاجتماعي كما تتمثل في التحذلق عند النساء . والأحداث تصدر عن نوعين من الجهود : الجهود التي يبذلها الثلاثي المتحذلق « فيلامنت وأرماند وبيليز » من أجل تزويج هنرييت من تريستوتان ، وتلك التي يبذلها الثلاثي المعتدل « كريزال وأريست ومارتين » بغية ضمان زواج هنرييت من كليتاندر . والعقدة تتشكل في الفصل الثاني حين يرتضى كريزال - دون علم زوجته - عقد قران ابنته هنرييت على محبوبها كليتاندر . ثم تحل العقدة بفضل حيلة يأت بها أريست فيتم الزواج على الوجه الذي يبتغيه الفريق المعتدل .

في رواية « الكبرياء والهوى » تبلور لنا جين أوستن الى أي مدى يتحول الزواج الى قضية العمر والمصير بالنسبة الى الشخصيات التي تعيش في مجتمع مغلق تقليدي بطيء الايقاع ، يتركز فيه تفكير النساء وسلوكهن حول كيفية البحث عن الزوج المناسب للايقاع به حين يحين الوقت . انهن لا يستطعن تصور الحياة بدون زوج يضمن لهن مستقبلهن من خلال حياة زوجية مستقرة .

ومن السهل تتبع مضمون الزواج في أعمال أدبية أخرى كثيرة نظرا لتشابهه مع مضامين أخرى مثل الحب والجنس والاقتصاد والاجتماع ، وخاصة أنه مضمون يعكس روح العصر بطريقة أو بأخرى . ولذلك كان من الطبيعي أن يتناوله كثير من الأدباء محاولين بلورة أبعاده المتعددة .



كانت حياة الشطار والمغامرين مضمونا مفضلا لأعمال أدبية عديدة عند معظم شعوب العالم سواء على مستوى الأدب الكلاسيكي أو الأدب الشعبي . وقد نرى الشاطر أفاقا مغامرا أو انسانا مضحيا بنفسه من أجل الآخرين ، لكن هناك نزعة انسانية تربط بين معظم شخصيات الشطار وان اختلفت درجتها . ويكفى أن نذكر في الأدب العربي الشعبي شخصية الشاطر حسن ، فهي تكاد تجمع معظم الخصائص التي اشتهر بها الشطار في الأدب العالمي . ذلك أنها مزيج من الدهاء ، والذكاء ، والحيث ، وسرعة الحركة ، والشجاعة ، والاقدام ، بحيث تشكل مركز الاهتمام ومحور الحيوية في كل مجال توجد فيه .

وكانت شخصيات الشطار من الجاذبية والشعبية بحيث ابتدع أدباء أوروبا ما يسمى برواية الشطار التي تدور مغامرات أحدهم سواء بين طبقات المجتمع الواحد أو بين مختلف المجتمعات والبلدان . وهي رواية لم تتخذ لنفسها شكلا متبلورا بل اقتصرت على سرد المواقف والمغامرات والمآزق المتتابعة التي تمر بالبطل ، ولذلك فهي تتكون من حلقات مرتبطة بشخصية البطل التي تكون عمودها الفقري . وغالبا ما يكون السرد على لسان البطل نفسه ، أي بضمير المتكلم ومن وجهة نظره الشخصية .

ويعد الشاطر أول بطل روائي لا يشترط فيه أن يكون أميرا أو أرسقراطيا بل إنه ينتمي في كثير من الأحيان الى فئة الصعاليك والمتشردين الذين ليس لهم أي مركز اجتماعي معترف به . وربما قام بأحط المهن وأحقرها . لكن السمة الأساسية المميزة لشخصيته هي رفضه للواقع الاجتماعي ، ليس لأن المجتمع يعتبره طفيليا وخارجا على تقاليده ، ولكن لأنه يرى ما لا يراه الآخرون ، ومن ثم فانه يدرك كل السلبيات والثغرات التي تشوه كيان الانسان اقتصاديا واجتماعيا وأحيانا سياسيا . ولذلك فهو يسخر من المجتمع بلا رحمة في شخص الناس الذين يعتبرون أنفسهم أعمدته وسدنته . وهو عملي في تفكيره ، اذ أنه لا يرفض أي مغنم يحصل عليه ، بل يسعد به ويسعد الآخرين به ، وخاصة الذين حرموا منه .

وعلى الرغم من أن شخصية الشاطر الصعلوك كانت من الشخصيات الشعبية المحبوبة في مجال القصص وخاصة الشعبي منه ، فان رواية الشطار لم تكتسب ملامحها المتبلورة الا في القرن السادس عشر وخاصة في أسبانيا عندما بدأت كرد مضاد لروايات الفروسية الرومانسية ذات الشطحات الخيالية المبالغ فيها . فقد أوضحت روايات الشطار أن حياة

البشر العاديين في حياتهم اليومية يمكن أن تقدم مواقف وشخصيات لها نفس الإثارة التي نجدها في الشخصيات الخيالية مثل السحرة ، والعمالقة ، والفرسان ، والأمراء ، والأبطال الذين عرفناهم في الأساطير والملاحم .

ومن أقدم النماذج التي عرفها أدب الشطار قصة أسبانية مجهولة المؤلف ومازالت تتمتع بشعبيتها من القرن السادس عشر حتى الآن . إنها قصة « حياة لازيريللو الترمسى » التي كتبت حوالي عام ١٥٥٤ ، والتي وضعت النموذج الرائد لكل روايات الشطار التي كتبت في أسبانيا وفي خارج أسبانيا كما نجد عند الكتاب الفرنسيين مثل ليساج الذي كتب رواية « جيل بلا » والذي جعل أحداث روايته في أسبانيا ، مثله في ذلك مثل معظم الروائيين الفرنسيين الذين اتخذوا من الشطار الشعبيين أبطالاً .

وعندما ألف الشاعر توماس ناش قصته « المسافر التعس » عام ١٥٩٤ ، لفت نظر الجمهور الانجليزي الى رواية الشطار ، مما ظهر أثره فيما بعد في روايات دانيال ديفو مثل « الكولونيل جاك » ، و « الكابتين سنجلتون » و « مول فلاندرز » . وقد طرأت على النموذج تعديلات وتحولات عديدة . فلأول مرة تلعب الشخصيات النسائية دور الشطار ، وتقوم بكل الأعمال التي لم تكن تخاطر على بال ، مما جعل حلقات القصة المتسلسلة تميل الى المبالغة والبعد عن الواقع المعقول .

وبرسوخ تقاليد السرد الروائي تبلورت شخصيات مثل روبين هود في الأدب الانجليزي وتايل ايلون شبايجل في الأدب الألماني . ومن خلال المزج بين هذين النمطين برزت شخصية الشاطر المثالي ، الوطني ، الصعلوك الخارج على القانون ، المارق الذي يعيش مع عصابته في الغابات أو الأماكن المهجورة التي يغير منها على الاقطاعيين المستبدين . وقد تطور هذا النمط وخاصة في الأدب الألماني عندما قدمه جيته في روايته « جوتز فون بيرلي تشنجن » ١٧٧٣ التي عرفت فيما بعد باسم « فايت فيبر » ، ثم رواية « ساجن دير فورسايت » ١٧٩٨ . كما كتب شيللر « داي راوير » عام ١٧٨١ ، و « أباليو » ١٧٩٣ ، وكتب فالباياس « رينالدورينالديني » ١٧٩٨ .

وفي أواخر القرن التاسع عشر دخلت روايات القراصنة ضمن تراث روايات الشطار نظرا للشابه الظاهري بين شخصية القرصان وشخصية الشاطر ، وإن كانت الخلفية الوصفية قد انتقلت من المدن والغابات الى البحار والمحيطات . وكانت رواية « قراصنة بينزانس » ١٨٧٩ بمثابة الخطوة الأولى التي انهمر بعدها سيل روايات القراصنة الزاحرة بالمغامرات المعروفة في الرومانسية . ولم يكن القرصان شخصية شريرة دائما بل غالبا ما كان يدافع عن قضية عادلة ركز عليها الروائي لاثارة تعاطف القراء معه .



ولم يقتصر وجود الشطار على الرواية بل تسللوا أيضا إلى القصيدة والمسرحية ، كما نجد في قصائد وولتر سكوت السردية التي عرفت باسم « لوكيفار » ، وقصيدة جون ماسفيلد « قاطع الطريق » التي تصور بطلا خارجا على القانون ويحارب من أجل الخير وبقلب شجاع ، يرى أن القانون الذي يضعه البشر كثيرا ما يتعارض مع الروح الحقيقي للخير الانساني . وقد أدى هذا الاتجاه الى اندثار الخصائص التقليدية الأولى لأدب الشطار ، والتي تمثلت في شخصيته المارق الصعلوك المرح الذي يتنقل بين مستويات اجتماعية متعددة ، ويمر بمآزق حرجة متتابعة ، لا يحمل من الفكر والفلسفة بقدر ما يحمل من الشجاعة والجرأة وروح المغامرة والمخاطرة التي تتحول في أحيان كثيرة الى هدف حد ذاتها .

وقد جذبت شخصية الشاطر برنارد شو فقدّمها في مسرحية « الانسان والسورمان » ١٩٠٣ من خلال قطاع الطرق الذين قابلوا بطل المسرحية وتناقشوا معه - كعادة شو - في قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية ملحة ، وبرز فيها التشابه بين الرأسمالي وقاطع الطريق ، لكنه تشابه غير مطلق لأن قاطع الطريق في المسرحية يسرق كي يعطي الفقراء ، في حين يسرق الرأسمالي كي يضيف المزيد الى ثروة الأغنياء .

ولم يدع الكتاب اليهود الفرصة كي تفلت من يدهم ، بل استغلوا حب القراء لشخصية الشاطر فجعلوها تتوحد مع شخصية اليهودي الذي يعيش في عزلة عن المجتمع بحجة أنه يرفض هذا المجتمع وليس بسبب عجزه عن الاندماج فيه . يتضح هذا الاتجاه في روايات الكاتب الأمريكي المعاصر صول بيلو - الحائز على جائزة نوبل للأدب - وخاصة في رواية « مغامرات أوجي مارش » ١٩٥٣ التي يملك فيها البطل من الامكانيات الشخصية والفكرية والثقافية ما يرتفع به درجات عدة فوق مجتمعه ومن ثم ينزل عنه تماما . حتى هفواته وسقطاته ينظر اليها على انها هفوات وسقطات انسان عظيم من طينة غير طينة البشر العاديين . فاذا أقدم على السرقة فانه يسرق الكتب لأنها غذاء القلب والروح ، واذا مارس الدعارة فانه يقول : إن الانسان لا يمكن أن يتجاهل حاجته الملحة الى الحب والتناغم والتلاحم .

هكذا قدم صول بيلو اليهودي في دور الشطار المغامرين ، وكأنه يريد أن يوحى من طرف خفى الى الأمريكيين بأنهم يملكون الأدب الشعبي العريق في شخصياته اليهودية مستغلا في هذا حساسية الأمريكيين تجاه حداثة أدبهم . لذلك يحيط بيلو ببطله أوجي مارش بهالات من البطولة والمجد . بل غالبا ما يطلق عليه لفظ « الملك » بكل ما تحمله هذه الكلمة من دلالات وظلال . فالعالم كله لا يتسع لهذا الملك الجديد الذي تغلفه مسحة من التراجيديا ممزوجة بالتنوعات الأخلاقية والميتافيزيقية . والرواية كلها عبارة عن وجهة نظر البطل في العالم والكون والأحياء . يبدو البطل مستقلا تمام الاستقلال عن هذا العالم ورغم

اختلاطه به ، وبالتالي فانه يعيش حياته بوجهين : أحدهما يظهر به بين البشر العاديين بكل تفاهتهم وسطحيتهم ، والآخر ينظر به إلى الكون الشاسع الذى يتسع لفكره الرحب والشامل . وقد حاول بيلو أن يصفى ملامح الأسطورة على بطله كما نجد فى الفقرات التى تصف النسور ، وكأنه أحد أبطال الألياذة أو الأوديسا ، لكن بيلو فشل فى ذلك فشلا ذريعا بدت هذه الفقرات دخيلة ومقحمة على بناء الرواية .

ويبدو أن أدب الشطار كان ذا جاذبية خاصة بالنسبة للأدباء الأمريكيين نظرا لأن استعمار القارة الأمريكية تم تقريبا بنفس أسلوب الشطار المغامرين . ومن هنا أصبحت شخصية الشاطر من الملامح الرئيسية المكونة للشخصية القومية الأمريكية وبالتالي تركت بصماتها واضحة على الأدب الأمريكى . ففى رواية « على الطريق » لجاك كيرواك نتابع المغامرات التى يخوضها البطل بنفس أسلوب الشطار . فالعمود الفقرى لأحداثها التى تدور فى الخمسينيات من هذا القرن يرتبط برحلات الأتوستوب التى يقوم بها البطل عبر البلاد بدون هدف محدد ، أو بقيادته للعربات بسرعات مجنونة من نيو أورليانز إلى نيويورك إلى ديترويت إلى سان فرانسيسكو بدون هدف محدد أيضا ، لذلك يبدو بناء الرواية بدون هدف أيضا بحكم افتقاده الشكل المميز . والمحصلة النهائية وجود مجموعة من البشر داخل دوامة متغيرة من القوضى ، وبدون أى ارتباط بمكان أو بشخص .

ويبدو أن تنقلات الشاطر فى العصر الحديث من مكان إلى آخر ، ترجع إلى قلقه الذى ينهشه من الداخل بحيث لا يجد اشباعا فى أى مكان يحل فيه . فلم يعد يدافع عن قضية اجتماعية عادلة ، بل أصبح دائم البحث عن الحقيقة بمفهومها الميتافيزيقى . عبر كيرواك عن هذا الجانب الروحى فى روايته « شحاذو الدراما » عام ١٩٦٠ . والدراما بمفهوم البوذيين هى الحقيقة . فشخصيات الرواية تبحث عن الدراما أو الحقيقة لعلها تعثر على معنى وجودها فى هذا الكون ، وذلك من خلال الرحلات التى تقوم بها بين جبال كاليفورنيا ويسطول الشمال الغربى لشاطئ الباسيفيكي . وتشبه شخصية البطل جاني معظم شخصيات كيرواك التى تجسد أفكاره الفوضوية المضادة للقيم الاجتماعية المعاصرة .

أما بالنسبة للأدب العربى المعاصر فهناك ظاهرة جديرة بالتسجيل والتحليل . فعلى الرغم من أن الأدب العربى الشعبى زاخر بالشطار الذين سحرهم الأدباء العالميون ، فإن الأدب العربى المعاصر لم يتم بالاستفادة بهذا التراث الخصب فى مضامينه الحديثة . صحيح أن هناك محاولات مسرحية فى هذا المجال مثل تلك التى قام بها زكريا الحجاوى ويسرى الجندى ، كما عقد رشاد رشدى لواء البطولة للشاطر حسن فى مسرحية « شهر زاد » ، لكنها محاولات لا تواكب خصوصية أدب الشطار فى التراث العربى . كذلك لم تهتم الرواية أو الشعر الحديث بهذا التراث نتيجة لاعتماد الأدباء العرب على محاكاة النماذج القادمة من الأدب

العالمى بصفة عامة ، والأدب الغربى بصفة خاصة . وبذلك فقد انتاجهم الأدبى الكثير من الأصالة . ومن المحتمل أيضا أن غياب شخصية الشاطر من الأدب العربى الحديث يرجع الى غيابه من حياتنا العملية . فقد انغلق كل بلد عربى على نفسه ، وزادت الفجوات بين البلاد العربية مما أعجز الانسان العربى عن الانطلاق بين أرجائها . وأصبح كل واحد رهين البقعة الجغرافية المحدودة التى تحتويه ، وعجز تراث الشطار الضخم عن التسلل الى أدبنا العربى المعاصر .



كانت الشفقة من الأحاسيس التي حرص معظم أدباء العالم على إثارتها في جمهورهم . فالأديب يرى في مظاهر العطف والرحمة والمشاركة الوجدانية دليلا ماديا ملموسا على وجود الروح الانسانية الحققة بين بنى البشر مهما اختلفت أوطانهم أو أزمانهم أو مشاربهم . وكانت التراجيديات الاغريقية من الأشكال الأدبية المبكرة التي جعلت من مزيج الشفقة والخوف جوهرها الخاصية التطهير النفسى الذى تنهض عليه ، والذى جعل منه أرسطو نظرية درامية لا تزال راسخة حتى اليوم . فنحن نشفق على البطل التراجيذى لأنه يشترك معنا فى الانسانية بكل ثغرات ضعفها التى تورده موارد التهلكة . وهو احتمال قائم بالنسبة لنا أيضا ، ومن هنا كان الخوف أو الرعب الذى يمتزج بالشفقة .

ولعل اهتمام الأدباء بآثار الشفقة فى نفس الجمهور ، يرجع إلى أنها تخرج الانسان من دائرة ذاته الضيقة إلى مجال الانسانية الرحبة ، ومن ثم تتسع نظرتة ورؤياه للمجتمع والكون ، ويصبح أكثر تفهما واستيعابا لأسباب الضعف الانسانى ونتائجه . ولذلك فإن الشفقة تعد - فى أحيان كثيرة - فضيلة انسانية لا يتمتع بها سوى أصحاب القلوب الكبيرة . ولكنها لا بد أن تخضع لمعايير وجدانية محددة وإلا انقلبت إلى نوع من الأحاسيس المرضية التى تثبط الهمم ، وتتطرف إلى حدود الرثاء والشجن وندب الحظ العاثر . والقانون الذى يؤكد أن كل شيء يزيد على حده ينقلب إلى ضده ينطبق تماما على المعايير الفنية والنفسية التى يقيس بها الأدباء مفهوم الشفقة فى أعمالهم .

ولكن لا يعنى هذا أن كل الأدباء بلا استثناء كانوا يجذبون آثارة الشفقة فى أعمالهم بكل أبعادها . فالأدباء الذين شجبوا ورفضوها لا يستهان بعددهم ، ومعظم الرافضين كانوا يؤكدون أن أكثر الشفقة شفقة على الذات ، شفقة تسلب الانسان كل قدرة على المبادرة والعمل الحاسم الايجابى ، ومن ثم يتحول إلى مخلوق لا يستحق حتى مجرد الشفقة . ولذلك يقول وليم بليك إن الشفقة تمسخ الوجود الانسانى . ففى قصيدة له يوضح أن « الشفقة تشقى الروح وتسلب الرجل رجولته » ، بل إن الشفقة تحتم وجود الضحية ، أى توجدها إذا لم تكن موجودة . وإذا اختفت من الوجود كل مظاهر الظلم الانسانى فإن جزءا كبيرا من أحاسيس الشفقة لا بد أن يختفى بالضرورة ، ولن يتبقى سوى الشفقة التى تثيرها القوى الغيبية والقدرية عندما تهزم الانسان أو تقضى عليه .

ومع كل هذا الهجوم الذى شنّه الشاعر الانجليزى بليك وأمثاله على عاطفة الشفقة ، فإنها لا تزال تحتل مكانتها المرموقة فى التراجميديا بصفة خاصة والدراما بصفة عامة . ولم تفت عبقريّة أرسطو هذه الحقيقة بحيث ركزت عليها الأضواء التحليلية فى كتاب « فن الشعر » لكن الشفقة إذا طالت أصبحت غير مقبولة بل يمكن أن تتحول إلى رذيلة . والإنسان السوى له طاقة محدودة لتحملها ، أما ذوو الاسراف الانفعالى والميوعة العاطفية فيتحملون المزيد منها . ولذلك فإنهم فى حاجة إلى المزيد من التضج العاطفى والوعى السليم . وكما قال الشاعر اللاتينى أوفيد إن الدموع شهوانية بطبيعتها ، أى أنها تنبع من الجانب الغريزى فى الانسان ، الجانب الذى يمكن أن يندفع إلى حدود بعيدة خلف العقل والوعى والادراك ، والدراما الناضجة لا تتحمل الكثير من هذه الشهوانية ، أى أنه يتحتم على الناس أن يكتبوا شفقتهم وأن يكفوا عن البكاء كى يتسنى للمسرحية أن تستمر . أما الميلودراما فغالبا ما تستمرىء التطرف باحاسيس الشفقة والرعب لأن هذا يتمشى مع طبيعتها الانفعالية الجالحة .

وفى المأساة الاغريقية شفقة أقل مما قد يتبادر للذهن لأول وهلة . فما أقل الشفقة التى يثيرها الضحايا فى مأساة « أجاممنون » وذلك على حد قول ايريك بنتلى فى كتابه « حياة الدراما » إن أيسخولس مثلا يضع بروميثياس فى موقف مثير جدا للشفقة ، ومع ذلك فإن الجمهور لا يتعاطف معه بالقدر نفسه . ذلك أن التوحد بين البطل والمتفرج نسي إلى حد كبير بحيث يمكن أن يتراوح بين التعاطف المطلق واللامبالاة الكاملة . وحتى فى « أوديب ملكا » فإن شعورنا بالخوف . والرعب ، والرغبة من جراء القدر المحتوم ، يطفى على شعورنا بالشفقة على رجل يفتأ عينيه بنفسه .

ولم تقتصر أحاسيس الشفقة على نمط واحد ، بل اختلفت مظاهرها وأشكالها وأسبابها ونتائجها باختلاف الأديب والعصر والمناخ الفكرى . ففي مسرحيات شكسبير — مثلا — نجد شفقة تزيد أضعافا مضاعفة على ما نجده منها فى مسرحيات الاغريق . وهذه الخصوبة ترجع إلى التنوعات المتعددة التى عزفها شكسبير على نغمة الشفقة . فهو لم تعد مجرد العاطفة الانسانية الكريمة التى يحسها الانسان تجاه المأزق المصيرى الذى وقع فيه البطل ، بل أصبحت عالما جياشا بمختلف درجات العاطفة فى كل موقف درامى على حدة . ولذلك نجد الشفقة عند شكسبير مزيجا من الرحمة والتعاطف والتآلف والتوحد والحب والمشاركة والمساندة . فالانسان يرتفع فوق مستويات الأحاسيس التقليدية والنمطية الضيقة .

ويقول ايريك بنتلى إن الرحمة تسمو على الشفقة كما تسمو الرهبة على الخوف فى المآسى الرفيعة ، فى حين تكفى الميلودراما بالشفقة والخوف . ففي مآسى شكسبير كلها يرقى الخوف إلى رهبة ، والشفقة إلى رحمة . ويرى بنتلى أن هذا لا ينطبق على كتابات أى من

معاصري شكسبير الانجليز . ففى مسرحيات كريستوفر مارلو مثلا يطغى الخوف تماما على الرهبة بكل جلالها ، فى تخمين يندر عنصر الشفقة وتلاشى الرحمة تماما .

ويبدو أن الأسلوب الذى يستخدمه الأديب فى توظيف الشفقة فى أعماله يصلح معيارا لقياس مدى رقيه الانفعالى والعاطفى . فإذا استشهدنا بالأديب الفرنسى راسين ، فيستجد أن له مكانة رفيعة فى التراجيديا الفرنسية تضاهى مكانة شكسبير فى التراجيديا الانجليزية . ولذلك فإن الشفقة التى يثيرها فى مسرحياته ترقى إلى مزيج الرحمة والتعاطف والتألف والقوحد والحب والمباركة والمساندة الذى يجده عند شكسبير . ينطبق هذا على بطلته أندرومالك ، فى حين لا تثير فيدر فينا سوى مشاعر الرحمة والتعاطف برغم كونها امرأة شريرة بمعنى الكلمة .

وعلى الرغم من أن كورنى لم يستخدم عنصر الشفقة فى مأساه بنفس الخصوبة التى نجدها عند راسين ، فإنه لم يقع فى محذور الاسراف الانفعالى والميوعة العاطفية . ولعل هذا يرجع إلى منهجه الكلاسيكى الذى جنبه شطحات الرومانسية التى تهجر العقل والادراك والرعى إلى دنيا العواطف الجياشة الصاخبة التى لا تخضع لأى معيار .

ولى أواخر القرن الثامن عشر حاول الأدباء الألمان الاستفادة بانجازات كل من الاغريق وشكسبير فى مجال التراجيديا . وتجلت هذه المحاولة فى مسرحية شيللر « ماري ستورات » التى لم ينفذ فيها وراء الفوضى والفساد والاضطراب الذى نجده فى المأسى التى سبقتها ، فلم يطأ شيللر أن يكون الانبياء عميقا وقاسيا ومروعا كما عهدناه من قبل . فقد آمن تماما بأن وظيفة المأساة تكمن فى مضاعفة نبل النفس عند الانسان ، ولكنه لم يدرك أن التركيز على نبل القصة قد يقضى على العنصر المأساوى فيها . وإذا كانت « ماري ستورات » مسرحية ناهضة إلا أننا لم نجر فيها بتجربة الفوضى المأسوية . فنحن نسمع فقط على لسان الشخصيات أن ماري كانت شريرة قبل رفع الستار ، لكنها لا تبدو - مع بداية المسرحية - شريرة على الاطلاق . وبذلك نسي شيللر أن المأساة عالم مستقل فى حد ذاته وأن الأحاسيس التى تثيرها تنفصل تماما عن تلك التى تثار فيها فى حياتنا العادية . كذلك فإن الأحاسيس التى تثيرها الشخصية التاريخية تختلف فى نوعيتها وجوهرها بمجرد دخول الشخصيات عالم التراجيديا .

وإذا كان أرسطو قد افترض تعادل عنصرى الشفقة والخوف بمقدارين متساويين حتى يحدث التطهير عند الجمهور على أفضل وجه ، فإن هذه المعادلة كانت صعبة بل ومستحيلة فى معظم الأحيان . ذلك أنه من المستحيل قياس الصدى النفسى للموقف التراجيدى عند المتفرج قياسا دقيقا . بل ربما أجس المتفرج بالرعب من موقف قصد به الأديب إثارة احساس الشفقة لديه . فإذا أخذنا أديبا خيرا « باضطراب منابع العاطفة » مثل كلايست معاصر

شيللر ، فإنه لم يستطع إيجاد التوازن أو التعادل بين عنصرى الشفقة والخوف برغم مهارته فى تجسيد أسباب العواطف ونتائجها . ولذلك فإن أعماله ليست مليئة بالخوف فحسب ، بل بالرعب . ولذلك يطغى الخوف والرعب على الشفقة فى حين تتلاشى الرحمة تماما . وكان نجاح كلايست الواضح فى تجنب الشفقة على الذات وما يستتبعها من أحاسيس مريضة لا تليق بالأدب الرفيع . فقد كان كلايست من الأدباء الذين يرفضون استجداء عطف الجمهور على شخصياتهم .

وإذا كانت الشفقة على الذات لها قيمتها الحقيقية فى الحياة العملية ، فإن تحملها على المسرح لا بد أن يخضع لحدود ضيقة جدا . والشفقة على البطل لا بد أن تستحوذ على نصف انفعالات المتفرج ، لأنها تعنى فى الوقت نفسه أن النصف الآخر يملؤه الخوف من الشرير . وهو ليس خوفا بالمفهوم التقليدى ، لكنه مزيج من الرفض والغضب والكره والاشمئزاز والاحتقار . وقد قال أرسطو فى كتابه « البلاغة » إن بين الشفقة والخوف علاقات عضوية بحيث لا يمكن الفصل بينها وتحليل أحدهما دون الآخر . وقد افترض فى كلتا الحالتين وجود عدو أو رجل رهيب شرير ، فإذا كان يهددنا نحن ، فانا نستشعر الخوف على أنفسنا ، وإن كان الآخرون هم المهددين شعرنا بالشفقة عليهم . ويبدو أن أرسطو كان يعتقد أن معظم الشفقة هى شفقة على الذات بحكم أن ذواتنا تتوحد مع أولئك الآخرين المهددين ، وما نحسه من شفقة عليهم هو فى حقيقته شفقة على أنفسنا ، ومن ثم فنحن نشاركهم مخاوفهم . وليست الشفقة على البطل سوى غطاء انساني براق ، تخفى تحته شفتنا على أنفسنا .

ويبدو أن عنصر الشفقة كان الشغل الشاغل لكثير من الأدباء سواء بالقبول أو الرفض . فقد أوضح بريشت أن الأحاسيس التى حددها أرسطو فى مجال المسرح الدرامى تعتمد أساسا على استهلاك فاعلية المتفرج ، وتفرغ طاقاته المشحونة ، وقبول الأمور على علاقتها ، وكان وجه اعتراض بريشت على هذا أن أرسطو لم يفسح مكانة مرموقة لعقل الانسان كى يقوم بدوره الخلاق . فالأمر كله مرتين بالعاطفة والاحساس والشعور والوجدان ، أما طاقة الفكر العقلانى فلا وجود لها فى منهج أرسطو الدرامى .

من هنا كانت مناداة بريشت بما أسماه بالمسرح الملحمى الذى حاول أن يبلور خصائصه فى جدول مشهور جاء ضمن ملاحظاته على أوبرا « ازدهار وسقوط مدينة ماهاجونى » وأوضح فيها التضاد بين المسرح الدرامى بمفهوم أرسطو والمسرح الملحمى بمفهومه هو . إنه يرى أن المسرح الدرامى يجرى الأحداث بالفعل فوق المنصة ، ويجبر المتفرج على الانغماس فى مجرى الأحداث ، ويستهلك فاعليته مع إثارة مشاعره المتجددة . فالكاتب يؤهم المتفرج



بأن ما يتابعه تجربة حية وعليه أن يخوضها ويعيشها ، ولا قبل له بأن يغير شيئا لأن الانسان معروف مقدما . وهو المعنى الذى يؤكد نفسه من فصل لآخر ومن خلال الأحداث التى تجرى فى خط مستقيم مبرزاً حتمية التطور وأثر الفكر فى تحديد الوجود .

أما المسرح الملحمى فيروى الأحداث ويجعل من المتفرج مراقبا يشارك بالفهم والاستيعاب لكنه ينحى العاطفة جانبا . وإذا كان هذا المسرح يعمل على إيقاظ فاعلية المتفرج فانه يضطره إلى اتخاذ مواقف بناء على صورة العالم التى تقدم له على المنصة . إنها مجرد صورة وليست تجربة انفعالية حية كما نجد فى المسرح الدرامى ، صورة يتم استيعابها من خلال الحجة العقلية وليس اعتمادا على الإيماء والايهام . أما الاحساسات التى يثيرها المسرح الدرامى ويحافظ عليها ، فانها ترتفع فى المسرح الملحمى إلى مرتبة المعارف والمدرجات العقلانية . فالمتفرج يواجه الأحداث ويحللها ويتخذ منها موقفا بعد أن يلم بكل الخطوط المنحنية التى تجرى فيها . وإذا كان التفكير هو الذى يحدد الوجود فى المسرح الدرامى ، فإن الوجود الاجتماعى فى المسرح الملحمى هو الذى يحدد مجريات التفكير .

وموجز القول أن بريشت يحل العقل والفهم والوعى والادراك والاستيعاب والتفسير المؤدى إلى اتخاذ موقف محل الشعور بكل ما يتفرع منه من شفقة وخوف ورهبة وعطف ورعب ورحمة . مما يذكركنا بنظرية بريشت فى الإغراب ، أى أحداث أثر الغرابة فى نفس المتفرج مع ادراكه لما يشاهده . فالإغراب فى الصورة يدفعنا إلى ادراك الموضوع ، وفى الوقت نفسه يشعرون بأنه غريب عنا . أى أنه غير مسموح لنا بالعاطف مع مكونات الصورة لأنه مطلوب منا فى النهاية اتخاذ موقف عقلانى موضوعى متجرد تجاهها . ومن الواضح أن بريشت لم يأت بجديد فى نظرية الاغراب هذه ، لأن جذورها الحقيقية ترجع إلى المسرح الاغريقى ومن بعده مسرح العصور الوسطى حين استخدمت أقنعة الانسان والحيوان فوق وجوه الممثلين بهدف كسر الايهام والغاء الاندماج الشعورى أو اللاشعورى . كذلك لا يزال المسرح فى آسيا حتى اليوم يستخدم وسائل موسيقية بالاضافة إلى أساليب البانتوميم لإحداث تأثير هذا الإغراب . فالهدف هو منع المتفرج من الشعور بأن الممثل هو فعلا الشخصية التى يمثلها ومن ثم لا يتعاطف معه ولا يشفق عليه .

ولكن تحديد انطلاقات التفكير أو العاطفة ليس بالبساطة التى تصورها بريشت ، بدليل أن اتجاهه الملحمى لم يجد لنفسه امتدادا حيا فى المسرح العالمى<sup>١١</sup> اصر . فالمتفرج ليس كيانا آليا بحيث تتحكم فى شعوره واحساسه بهذا الأسلوب المتعنت . ذلك أن من حقه أن يمارس أى نوع من التجربة الانفعالية فى مواجهة الموقف الدرامى ، وهى تجربة تختلف من متفرج إلى آخر اختلاف بصمات الأصابع . أما أن تصب فى قالب واحد محدد ، فلا يعنى سوى القضاء على لمسة السحر والغموض الموجودة فى الفن بصفة عامة . وهى لمسة تتجلى فى

أحاسيس الشفقة والخوف التي يمارسها المتفرج في مواجهة موقف درامى فوق منصة المسرح مع ادراكه جيدا أنه مجرد موقف سوف ينتهى فعلا بخروجه من دار المسرح . فمهما بلغ الاندماج العاطفى عند كل من الممثل والمتفرج قمته ، فإن الاثنين يدركان جيدا أنهما يمارسان لعبة فنية جميلة لها نتائجها السيكولوجية المريحة التي تنعكس فيها بعد على سلوكها في حياتها اليومية . فليس العيب في إثارة أحاسيس الشفقة والخوف وإنما العيب في خروج هذه الأحاسيس عن حدودها المنطقية المعقولة بحيث تنقلب إلى ضد الأثر الفنى المطلوب .

في عام ١٨٤٣ قال المفكر الاجتماعي الألماني برونو بوير جملة تبدولن يسمعها دون معرفة صاحبها أنها قيلت في الربع الأخير من القرن العشرين ، قال إن « اليقين السائد في الوقت الحاضر هو عدم اليقين » وهذا يدل على أن احساس الضياع الذي يحتاج الانسان المعاصر ويكاد يقتلعه من جذوره ، لم يكن جديدا مستحدثا بل يرجع إلى منتصف القرن التاسع عشر ، وان كنا نشعر الآن أنه بلغ قمته . وهو ما يترك بصماته واضحة بل غائرة في جسم الأدب العالمي المعاصر .

لقد كانت للأدب مدارس وثورات قبل عصرنا . بل كان لكل جيل ثورته على الأجيال السابقة ، وهي ثورات تتحول ما بين القرن والقرن إلى تغير في حساسية الأديب ورؤياه ، وابداع اتجاه أدبي جديد يعرف به العصر . لكننا في عصرنا الحاضر ، ومنذ مطلع القرن العشرين نشاهد تحولات أعمق وأفدح من مجرد ثورة على الماضي . إنها تحولات وتفسخات تبدو لكثير من الناس معميات انحلالية ، لا توحى لهم إلا بأحاسيس الضياع والشك واليأس . فقد أصيب المجتمع المعاصر برجات عقلية وهزات شعورية قد يراها البعض في الحروب والثورات الدموية ، والتحولات الاجتماعية أو المذهبية ، ويراهها البعض الآخر في الصورة المتحولة للعالم حوله في الساء والفضاء وباطن الأرض وأعماق البحار نتيجة لما حققه العلم من كشف أسرار العالم الكبير ( الماكروكوزم ) والعالم الصغير ( الميكروكوزم ) .

ومجتمع القرن التاسع عشر في ظل الظروف التي وضعت فيها الثورة الفرنسية وحروب نابليون ورجعية مؤتمر فيينا ، مجتمع متحرك ناثرا لا يستقر على حال ، وخاصة فيما بين عامي ١٨٣٠ و ١٨٤٨ ، حولته الثورة الصناعية إلى مجتمع رأسمالي مستغل ودول مستعمرة بطريقة استنزافية جديدة ، وطبقات كادحة مهضومة كل الحقوق ، ومظاهر للتطبيق العلمي تبدو لحساسية الأديب والفنان شيئا ماديا قبيحا ينبو عنه الذوق . ومهما كانت المنابع الأولى للثورة الرومانسية في ألمانيا أو إنجلترا ، فإن واحدا من عوامل اثارتها في أوروبا كان أثر الثورة الصناعية وسيطرة الآلة على مقدرات الانسان ، مما دفع بالأديب إلى الهروب من كابوس الحاضر الجاثم إلى ماضٍ سحيق من الفن الشعبي وأساطير القرون السالفة ، والبكاء على الأطلال والانفعال بالكاتدرائيات العظيمة وطقوسها الفخيمة .

لكن الهروب لم يحل قضية الضياع الانساني التي فرضت نفسها على الأدب العالمى منذ النصف الثانى من القرن الماضى . ولذلك توارت الروح الرومانسية الهروبية لتحل محلها اتجاهات الطبيعية والواقعية والرمزية والسيرالية والتعبيرية ، وكلها محاولات فنية للوصول إلى منابع الضياع المعاصر ، وهو ما نجده متجسدا فى مسرح ايسن وتشيكوف وستريندبرج وبيراندello ، فى وقت عرف العالم نظريات فرويد وأدلر ويونج فى تحليل النفس البشرية وارجاع نوازعها الدفينة إلى مؤثرات الجنس أحيانا ، وإلى الانسان البدائى أحيانا أخرى . ويبدو أن علم النفس هو العلم الذى تخصص فى دراسة ضياع الانسان المعاصر على مستويات عدة ، مما أثر بشكل واضح فى المسرح الذى قدم شخصيات لا تمثل الواقع الظاهر ولا هى تركيبات عقلية من أشتات العناصر ، بل هى تفكيك وتحليل للشخصيات للوصول إلى جذور مأساتها .

أما الروائيون فقد وجدوا فى المنهج العلمى قاعدة يمكن الانطلاق منها لمواجهة الضياع أو تجسيده على الأقل حتى يمكن التعامل معه على أساس واضح محدد . فقد أقام زولا فنه الروائى على منهج الواقعية الطبيعية ، ونظر إلى العالم نظرة علمية موضوعية لا يعنى فيها بالاختيار الجمالى للصورة ، وإنما هم أن يصور الأمور تصويرا علميا مهما بدا قبيحا . وهناك روائى كانت له شهرة قبل الحرب العالمية الأولى ، لكن أثره ضاع بين الحريين وإن كان من الروائيين الذين وضعوا أيديهم على بدايات مأساة الضياع الانساني فى العصر الحديث . هذا الروائى هو بول بورجيه الذى آمن بأن الأدب لابد أن يواجه الانسان بكل مشكلاته . أما أدب الهروب وأحلام اليقظة فمن شأنه أن يضاعف من ضياع الانسان . ثم جاءت الرواية العلمية والتنبؤات العلمية عند جيل فيرن وهـ . ج . ويلز ، كى تضع الانسان أمام احتمالات مستقبله حتى يقدر حساباتها بقدر الامكان .

وإذا كان الانسان المعاصر يبحث عن ذاته من خلال وسائل العلم الحديث ، فإن هذا العلم نفسه قد انتج كيانات ميكانيكية صماء ، وأطلق نوازع النفس ، وقضى على التوافق العقلى بين الانسان والكون ، فاضطرب حال الانسان الذى أحس أنه ريشة فى مهب الرياح ، بعد أن كان يشكل محاور الكون كله كما كان يعتقد على مدى عصور وقرون طويلة . وأصبحت قضية أعمال أدبية كثيرة تكمن فى كيفية المواءمة بين فكر الانسان وفنه وبين حياته المادية على الأرض . فقد أصبحت حياة الانسان سلسلة متصلة من الأزمات المستحكمة التى من الممكن أن تشعل احداها حربا تدميرية شاملة . وكان الشاعر ت . س . إليوت من الرواد الكبار الذين عبروا عن ضياع الانسان فى أعقاب الحرب العالمية الأولى عندما قال فى قصيدة « الأرض الخراب » :

« سقطت المشاعل حمراء على وجوه لطحها العرق  
بعد السكون الجليدى فى الحدائق  
بعد سكرة الموت فى بقاع حجرية  
بعد الصباح والنحيب عند السجن والقصر  
ودوى رعود الربيع فوق الجبال النائية  
إن من كان حيا صار الآن ميتا  
ونحن الذين كنا أحياء نحتضر الساعة فى صبر وأناة  
هنا لا توجد مياه وإنما أحجار وصخور  
الصخر بلا مياه والطريق الرملى  
طريق يتلوى سامقا بين الجبال  
لو كانت هناك مياه لتوقفنا وشربنا  
بين الصخور لا يستطيع المرء أن يتوقف أو يفكر  
العرق جاف والأقدام فى الرمال  
لو كانت هناك مياه وسط الصخور  
فم جبل ميت له أسنان مسوسة نخرة لا يسح رذاذا  
هنا لا يستطيع المرء أن يقف أو يجلس  
حتى السكون لا يتوافر فى الجبال  
بل هناك رعد عقيم بلا غيث  
حتى العزلة لا تتوافر بين الجبال  
بل وجوه متجهمة تهزأ وتزجر  
خلف أبواب دور من الطين المتصدع »

لكن نبرة الاحتجاج على عصر الضياع لم تكن دائما بالنضج الذى عهدناه فى أعمال  
البوت وغيره من كبار أدباء القرن العشرين ، بل كان هناك عدد من نقاط الضعف ومناطق  
الخطر فى أدب يقوم على الاحتجاج الصارخ والدعاية المباشرة . تبلور هذا الضعف فى  
الرواية والمسرحية الاجتماعية التى لم يعرف فيها كتابها الفروق الفاصلة بين الأدب وعلم  
الاجتماع ، بين الدراما والوعظ . ونسوا أن الابداع وليس الاثارة هو ما جعل أدب الواقع  
الاجتماعى شكلا متميزا من أشكال الأدب الانسانى . والإثارة العاطفية من شأنها أن  
تضاعف من حيرة الانسان وضياعه ، أما الابداع الفنى فيسلح الانسان بالنضج الفكرى  
والوجدانى بحيث يساعده على البحث عن ذاته وسط كل مظاهر الضياع والاحباط المحيطة  
به . من هنا كان اصرار آرثر ميللر على أن هدف الدراما يتركز فى خلق وعى أكثر سموا  
وليس مجرد القيام بهجوم ذاتى على أعصاب المتفرجين ومشاعرهم .

ويقول يوجين أونيل إن المضمون الوحيد للدراما كان وسيظل على الدوام ؛ متمثلا في صراع الانسان ضد مصيره . لقد كان من المعتاد أن ينشعب الصراع مع الآلهة ، ولكنه الآن صراع ضد نفسه ، ضد ماضيه ، ومن أجل محاولته للاتناء . ولذلك تضاعف احساسه بالضيق ، عندما وجد ذاته . أقرب الأشياء إليه - في صراع جعلها أبعد الأشياء عنه ، صراع جعل منها عدوا للدودا له . كان القدماء يخوضون معاركهم المصيرية ، وهم على يقين من أنه لو حدثت أسوأ الاحتمالات ، فإنه سوف يتبقى لديهم ملجأ أخير يتمثل في ثقتهم بأنفسهم وذواتهم ، وقدرتهم على خوض الصراع مرة أخرى . أما عندما تهتز الثقة بالنفس فإن الملجأ يضيع تماما ، ولا يتبقى للانسان سوى الضياع .

وهناك جماعة أدبية شهيرة عرفت في أعقاب الحرب العالمية الأولى باسم « الجيل الضائع » فقد اكتشفت هذه الجماعة أن المثل والقيم والتقاليد التي عاشت عليها الإنسانية ظنا منها أنها الطريق الوحيد للتطور والتقدم الحضارى ، هذه المثل والقيم والتقاليد لم تمنع نشوب حرب عالمية مدمرة . بل ربما كانت السبب الذى أدى إليها . وفي أعقاب الحرب بدأ البحث عن قيم وتقاليد جديدة ، وبالطبع لم يكن من السهل العثور على بدائل سريعة ، لذلك لم يجد الانسان أمامه سوى الفراغ والضياع .

كان هذا هو المناخ الفكرى والحضارى الذى برزت فيه جماعة « الجيل الضائع » التى تشكل معظمها من الأدباء الأمريكىين الذين فقدوا الأمل في روح التفاؤل الأمريكى الذى ترسخ منذ عهد الرواد والآباء المؤسسين للأمة الأمريكية ، وهاجروا إلى أوروبا بصفة خاصة في محاولة عملية لتلمس جذور مأساة الحضارة المعاصرة . وكانت أول اشارة مسجلة لاصطلاح « الجيل الضائع » قد سجلها ايرنست هيمنجواى في مقدمة روايته « والشمس تشرق أيضا » عام ١٩٢٦ . فقد سبق أن قالت له الأدبية الأمريكية جيه.ترود ستاين إن كل جيل هيمنجواى إنما جيل ضائع . وكانت تقصد بذلك جيل الشباب الذى تفتح وعيه في أعقاب الحرب فلم يجد أعلاما يسير تحتها بعد أن سقطت كل الأعلام . وكانت كتابات وتصرفات كل من جيرترود ستاين وهيمنجواى دليلا ماديا وعمليا على روح الضياع الذى غرق فيه الجيل كله .

ولم تكن الحرب العالمية الأولى هى الضربة الوحيدة التى تلقاها هذا الجيل الضائع ، بل تلقى ضربة أخرى تمثلت في الانهيار الاقتصادى العظيم الذى بدأ في أمريكا عام ١٩٢٩ ثم غمر العالم كله . ولذلك زادت جرعة الضياع الذى أصبح النغمة الأساسية في روايات ومسرحيات هذا الجيل . وعلى الرغم من أن أدباء هذا الجيل كانوا قد نجحوا في ترسيخ أسمائهم على خريطة الأدب العالمى ، ونشر أعمالهم بلغات عدة مما عاد عليهم بالربح الوفير والحياة الآمنة اقتصاديا ، فإن روح الضياع والفراغ واليأس والتشاؤم لم تفارق أعمالهم ، ولم

تعرف انتهاءاتهم السياسية والفكرية أى نوع من الاعتدال ، بل تراوحت بين أقصى اليمين وأقصى اليسار .

ولم يكن كلى الأمريكيين الذين هاجروا إلى باريس بصفة خاصة من أرباب الأدب والفن ، بل كان بعضهم من أصحاب الثروات الذين وقعوا في غرام فرنسا التى حققت حلمهم في حياة مثيرة ، وكان الاحساس بالضياح من ملامح الرفاهية الفكرية التى أغرموا بالنظاها بها . وهى الملامح التى تهلورت في كتاب صامويل باتمان الذى أصدره عام ١٩٤٧ بعنوان « باريس كانت معشوقتنا : ذكريات جيل ضائع ثم وجد » وقدم فيه صورة نابضة بالحياة والقلق والضياح والإثارة لما أسماه بالمستعمرة الأمريكية التى عاشت في باريس العشرينيات ورفضت الحفاظ على القيم التقليدية . وكانت مزيجاً من الحداثة الأمريكية والعراقة الفرنسية ، أو من بروغلين ومونمارتر على حد قول باتمان .

وكان من الطبيعى أن يسفر البحث عن قيم جديدة وتقاليد مستحدثة في الأشكال والمضامين الأدبية . كان الأدب الذى كتب قبل الحرب - في نظر أدباء الجيل الضائع - جزءاً عضواً من النسيج الحضارى الذى انتهى بالضياح ، ومن هنا بحثوا عن الجديد والغريب . وهو ما شجع عليه جو الحرية والانطلاق الذى ساد باريس العشرينيات . يتضح هذا في تركيز جيمس جويس على تيار اللاشعور عند شخصياته . فإذا كان العالم الخارجى لآخر فيه ، فلا أقل من أن يبحر الأديب بسفته وسط موجات العالم الداخلى للإنسان . كذلك أصدر الأديب والصحفى الأمريكى يوجين جولاس مجلة « ترانزيشن » في باريس لتكون في خدمة كل أدباء الطليعة التجريبيين من رمزيين وسيراليين وعمدين . واستمرت المجلة في الصدور من عام ١٩٢٧ حتى عام ١٩٣٨ ، وكانت السبب في لمعان أسماء أدباء الجيل الضائع من أمثال جيرترود ستاين وهارت كرين ، وكاى بويل ، وما لكولم كاوى ، وألن تيت ، وهو راس جريجورى ، ومائيو جوزيفسون . وقد شارك في تحريرها أدباء إيرلنديون وفرنسيون وألمان وإيطاليون وروس .

وكانت شطحات جيرترود ستاين وتجاربها المتطرفة في مجال الاستخدام الأدبى للغة بمثابة محاولة عملية لرفض كل التقاليد الأدبية السابقة . فالتعبير الأدبى عن حياة الضياح لابد أن يكون مختلفاً تماماً عن الوصف التقريرى لحياة اليقين والثقة في النفس والآخرين . ولذلك انضم جان كوكتو ولوى أراجون ولويجى بيراندللو إلى الجيل الضائع عندما شعروا أنه خير معبر عن مآساتهم . فقد كان الجميع يعزفون سيمفونية واحدة .

ولم تقتصر هجرة الجيل الضائع على باريس ، بل شملت مدناً وبقاعاً أخرى . فقد رحلت كاثرين آن بورتر إلى المكسيك ، وطاف توماس وولف بمعظم البلاد الأوروبية ، لكنه فضل ألمانيا في نهاية المطاف . أما جون دوس باسوس فلم يستقر به الحال على الإطلاق وعاش معظم حياته سائحاً . في حين انتهى المطاف الأوروبي المضطرب والقلق لسكوت

فيتزجيرالد إلى الاستقرار في كاليفورنيا للعمل ككاتب سينمائي ، لكن العمر لم يمهله كثيرا . وهجر عزرا باوند باريس إلى مدينة رابالو بايطاليا ، في حين جعلت جيرترود ستاين من باريس وطنها لها ابتداء من عام ١٩٠٢ .

وفي عام ١٩٣١ أصدر مالكوم كاولي كتابه « الجيل الضائع » الذي حلل فيه الجوانب الفكرية والثقافية والفنية والشحطات الفلسفية والاجتماعية والسياسية لهذا الجيل . وفي عام ١٩٣٤ أصدر كتاب « عودة المنفى : سرد لأفكار العشرينيات » الذي وصف الحياة الفكرية والأدبية لكل من وليم فوكنر ، وجون دوس باسوس ، وسكوت فيتزجيرالد ، وهارت كرين ، وعزرا باوند ، وايرنست هيمنجواي على وجه الخصوص . وكان كاولي نفسه قد شارك في المغامرات البوهيمية والانجازات الأدبية التي شهدتها باريس لهذه الجماعة .

أما رواية هيمنجواي « الشمس تشرق أيضا » فكانت بمثابة النموذج الأدبي الذي سار على نهجه كل كتاب الجيل الضائع وأتباعهم السذج في الولايات المتحدة ، الذين قلدوا أسلوبه وفكره تقليدا أعمى بلا أية أصالة أو صدق . فهناك بون شاسع بين معاناة الضياع وترجمتها إلى أعمال أدبية رفيعة ، وبين التحول إلى ضحية فعلية للضياع نفسه ، إذ كيف للضائع نفسه أن ينقذ الضائعين ؟! فعلى الرغم من معاناة هؤلاء الرواد واحساسهم بالضياع فإنهم استعانوا بحس الفنان ونظر المفكر الثاقب في الامساك بزمام الأمور وسط موجات الضياع ، وجعلوا من أعمالهم منارة لهداية الضائعين . إن تجسيد الضياع في أعمال أدبية كقبيل بمساعدة الانسان على مواجهته وعلاجه بعد التعرف على ملامحه . أما أن يتحول الأديب نفسه إلى واحد من الضائعين فإنه بذلك يفقد وظيفته الريادية أصلا . وهذا ما حدث للأدباء السذج الذين تلدوا الرواد ، فكانت النتيجة أن ضاعت أسماؤهم بين القمم والشوامخ .

وتعد رواية فيتزجيرالد « رقيق هو الليل » ١٩٣٤ أقصى تحليل أو أعنف تشريح للمناخ الروحي الذي ساد هذا الجيل ، وذلك من خلال شخصية بطلته الثرية والمريضة عقليا ، التي تقع في غرام ديك دايفر المحلل النفسي الشاب . فقد وجدت أن شفاءها يحتم عليها الزواج منه ، لكنها بمجرد حصولها على الشفاء تبدأ في الاستقلال الذاتي عنه مما يؤدي إلى انهياره وتدميره . وأخيرا تتركه نيكول لترتبط برجل يكون حبيبها وليس مجرد راعيها . وعلى الرغم من المناظر المرعبة العديدة التي تحتوي عليها الرواية ، والضياع الذي يقضى على البطل في النهاية ، فإن الأسلوب الذي اتبعه فيتزجيرالد في تجسيد هذه المواقف ، جعل من الرواية مأساة من طراز رفيع .



أما القطاع الأخير من الجيل الضائع فقد غرق في الأزمة الاقتصادية حتى أذنيه ، ولم يغادر أمريكا في عقد الثلاثينيات بل فضل البقاء حيث بدأت الكارثة الاقتصادية ، وعمل على تأييد مشروعات الرئيس روزفلت من أجل مكافحة الكارثة . وبرغم هذه الروح الإيجابية فإن الضياع ترك بصماته واضحة على كتابات هؤلاء الأدباء من أمثال وليم سارويان الذى قدم تنويعات جديدة على نغمة الضياع ، في روايته « الشاب الجسور فوق العقلة الطائرة » ١٩٣٤ ، وفي مجموعته القصصية « الشهيق والزفير » ١٩٣٦ . في حين صب بول انجل جام غضبه على الأسلوب الذى يجبر الناس على اتباعه في حياتهم بحيث يجدون أنفسهم في النهاية مجرد ريشة في مهب الرياح ، وهو ما يتضح في كتابه « شق غضب القلب » ١٩٣٦ ، وهو نفس الاتجاه الذى اتبعه ستيفن فنسنت بينيه في كتابه « المدينة المحترقة » الذى نشر في العام نفسه .

وهناك كتاب آخرون ينتمون إلى نفس المجموعة منهم على سبيل المثال أرشيبالد ماكليس وكينيث فيرنج ، وجيمس فاريل ، وكوكبة من الروائيين الذين ركزوا على المضامين الاقتصادية من أمثال إرسكين كالدويل وجون ستاينبك اللذين وجدا في الاقتصاد الدافع الفعال الحقيقى في حياة الانسان في القرن العشرين وأن الوعي الاقتصادى السليم كفيل بمساعدة الانسان على تجنب مأساة الضياع . وكانت ماكسين ديفيز قد قدمت دراسة تحليلية لاتجاهات هؤلاء الأدباء في كتابها الذى أصدرته عام ١٩٣٦ بعنوان « الجيل الضائع » .

ومن الطبيعى أن يضاعف اندلاع الحرب العالمية الثانية من مأساة ضياع الانسان المعاصر . فالعلم الذى ابتكره الانسان من أجل أمنه ورفاهيته أصبح وبالا عليه ، وصارت كل حرب أكثر عنفا ومأسوية من سابقتها . ويمكننا أن نقيس الفرق في قوة التدمير بين الحربين : الأولى والثانية بنفس الفرق في احساس الانسان بالضياع بعدهما . أى أن احساس الضياع بعد الحرب العالمية الثانية لا بد أن يكون أضعاف الاحساس نفسه بعد الحرب الأولى . ولذلك كان من الطبيعى أن تتفرع عن نغمة الضياع نغمات مأسوية ومتشائمة أخرى تركت بصماتها واضحة على الأدب العالمى المعاصر مثل العبث ، والغضب والاغتراب ، والعنف ، واليأس ، والعدم ، والملل ، والغموض ، والانتقام ، والقلق ، والزيف ، وغير ذلك من السمات التى تميز مأساة الانسان المعاصر .

وتجلت هذه التأثيرات المتبادلة بين الأدب والطبيعة في الاتجاهات التى سادت الأدب الرومانى ابتداء من شيشرون وحتى لونجانيس ، والتى أوضحت أن الفهم الحق للطبيعة الكونية لا بد أن يساعد الأديب على ابداع أعمال ناضجة متكاملة وذات اتساق داخل . ولذلك فالأدب يكمل الطبيعة ولا يكررها كما أوضح هوراس وشيشرون وكويتيليان

ولونجانيس . فقد كان السير على نهج الاغريق من أمثال هوميروس وديموشينس وغيرهما بمثابة استلزام للنظام الأدبي الذي حققه الاغريق اعتمادا على استيعابهم لأبعاد الطبيعة الكونية . ومن هنا كان الأدب في نظر الرومان منهجا فكريا وفنيا منسقا لادراك أسرار الطبيعة . إن تذوق الأدب لابد أن يؤدي بالحنمية إلى فهم أفضل للطبيعة نظرا للعلاقة العضوية بين الاثنين .

وقد انتقل هذا المفهوم إلى عصر النهضة وساد على معظم النظريات الأدبية حتى القرن الثامن عشر . لكن في العصور الوسطى المتأخرة ارتبط مفهوم الأدب للطبيعة بالفكرة الشائعة التي تعتبر الطبيعة العامل الخلاق والمجسد للارادة الإلهية في كل الأشياء ، والتي برزت في شعر دانتي على وجه الخصوص . فالطبيعة الكونية نظام إلهي شامل ، وفي داخل هذا النظام احتل الأدب بأشكاله ومفاهيمه ومناهجه المتعددة مكانة أثيرة . بل إن بوكاتشيو يحدد الشعر بأنه العلم الثابت المحدد الذي يعبر العمليات الخالدة والمتناغمة والتي تؤثر في الطبيعة الكونية . وبذلك كان رائدا في تمهيد الطريق لكل من دافعوا عن وظيفة الشعر في الحياة من بعده . ففي عصر النهضة أصبح الشاعر ندا للفيلسوف في تقديمه للحقيقة الكونية من خلال القوة الجمالية الخلاقة على حد قول بترارك .

وفي مرحلة تالية أوضح النقاد الذين تتلمذوا على كتاب « فن الشعر » لأرسطو أن الشاعر يجسد في قصيدته الأهداف المثل للطبيعة ومن ثم فإن وظيفة الشاعر تسمح فوق مهمة الفيلسوف . وقد اتفق معظم أصحاب النظريات النقدية في عصر النهضة على الوظيفة العملية المؤثرة التي منحها الطبيعة الكونية للأديب والتي جعلت الأدب من مظاهرها الخالدة التي لا تندثر مع الزمن . يتضح هذا المفهوم في كتابات كل من بترارك ، وبوليشيان وإيرازموس ، ودوبيلاي ، وبيلتيه ، وسيدني . فهم يقولون بأن حرية الاختيار التي يتمتع بها الأديب في مجال المضمون الفكرى ووجهة نظره ، ترجع إلى التنوع اللاهائى الذى تنطوى عليه الطبيعة الكونية ، كما ترجع إلى ضرورة اتباع الأديب لميوله الذاتية التي هى بدورها طبيعية ، ذلك أن ذاته هى جزء عضوى من الطبيعة . لكن عليه في الوقت نفسه أن يضع عينيه على التقاليد المرنة التي وضعتها الطبيعة الكونية للفن الأدبي من خلال الأعمال السابقة التي شكلت التراث . فالطبيعة لا تفرض أسلوبا بعينه على الأديب ، وإلا تحولت الأعمال الأدبية كلها إلى نسخ مكررة . ولكنها في الوقت نفسه تهتم بالنظام الذي يحتوى عليه الأدب الانساني لأنه جزء من نظامها الكونى .

وحتى هؤلاء الذين يرفعون من شأن التقاليد والقوالب والأشكال التراثية ، يرون أن الطبيعة كانت سبابة إلى وضع هذه التقاليد من خلال نظامها المحكم . وهذا المفهوم يتجلى في الكتابات الكلاسيكية لكل من هوميروس ، وفيرجيل ، وشيشيرون ، وفي القواعد النقدية لأرسطو ، وهوراس على حد قول كورتيزى وميتورنو وسكاليجر وغيرهم من النقاد

الذين بلغ تأثيرهم قمته في القرن السابع عشر عندما اعتقد الأدباء في ضرورة إخضاع علاقة الطبيعة بالأدب للقوالب الكلاسيكية الصارمة ، وهي قوالب سنتها الطبيعة ذاتها للأدب من خلال الأعمال التراثية سواء على مستوى النظرية أو التطبيق .

وفي القرن السابع عشر أضاف الأدباء الكلاسيكيون في فرنسا إلى هذا الاتجاه الدوجماتي عنصر الذوق . ركز على هذا العنصر شابلن ومن جاءوا بعده . فالقوانين السابعة من النظريات الأدبية القديمة وخاصة تلك التي استنبطها أرسطو ، تتميز بالتعدد والتنوع وتبتعد تماما عن النمطية . ولذلك فإن التفكير العقلي أو المنهج المنطقي لا يكفيان ، بل لابد من إضافة عنصر التذوق الذي منحتة الطبيعة للأديب كي يتعرف على مظاهرها اللانهائية ، ومن ثم يستطيع أن يختار منها ما يناسب عمله الأدبي . والأديب الذي يسير على هدى الطبيعة لابد أن يجسد الحقيقة في النهاية . وهي الحقيقة التي وصفها هؤلاء الأدباء بأنها تنجسد في الأحداث الكونية والمشاعر الانسانية . وعلى الأديب أن يختار منها على أساس بلورة التجربة الانسانية . الفعلية والسلوك البشري طبقا لأهداف الطبيعة المنطقية والعقلانية من ثم فإن انتشار أدبه سيظل محصورا في دائرة الصفوة المثقفة التي بلغت من التذوق الفنى والحس العقلانى درجة تجعلها قادرة على استيعاب الصورة المتبلورة للطبيعة والتمتع بها .



كانت الطبيعة من المضامين التي توغلت في معظم الأعمال الأدبية التي شكلت البناء العام للأدب الانساني ابتداء من الأدب المصرى القديم وحتى أيامنا هذه . ويتمثل هذا المضمون الفكرى في العلاقات العضوية التي يستحيل حصرها بين الانسان والعناصر المتعددة للطبيعة التي يتسع مفهومها ليشمل الكون كله بحيث يتحول إلى وحدة متكاملة تنبض بالحياة والتناغم ، ودخل اطار هذه الوحدة اللانهائية يقوم كل عنصر بواجبه ، أو على الأقل يجب عليه أن يؤدي واجبه ، يتساوى في ذلك الانسان أو الطائر أو الحيوان أو النبات أو الشمس أو القمر أو المطر . . . الخ من عناصر الطبيعة التي تشكل في نظر أدباء كثيرين عملا فنيا متكاملا أبدعته يد الخالق العظيم . ويعتقد بعض الأدباء الرواد في مختلف العصور والبقاع أنه لا توجد في العقل الانساني فكرة تستحق التسجيل والتشكيل الفنى إلا وكان مصدرها الطبيعة الكونية الباهرة .

وإذا كان مفهوم الطبيعة في الأدب يمثل المضمون العام لأعمال أدبية كثيرة ورائدة ، فإنه يشكل البناء الدرامى لها . ولذلك كانت هذه الأعمال بمثابة تنوعات منحت مفهوم الطبيعة أبعادا ومعانيه وقوته وحيويته وخصوبته . وسواء كان إيمان الأديب بروح الخير الذى تحتويه عناصر الطبيعة أو بروح العداء التى تبدىها تجاه الانسان ، فإنها في الحالتين تشكل المحرك الرئيسى للأحداث والمناظر والشخصيات والمواقف التى غر بها في الأعمال التى تجسد هذا المضمون . ومن الواضح أنه إذا أهمل الناقد تحليل العلاقة العضوية بين المفهوم الفلسفى للطبيعة وبين البناء الدرامى للعمل الأدبى ، فإنه بهذا يكون قد عجز عن استيعاب الانجاز الحقيقى الذى أضافه أدباء الطبيعة إلى الأدب الانساني بصفة عامة . وخاصة أن نقادا كثيرين يعتقدون اعتقادا جازما بأن الحركة الخلاقة التى تعتمل داخل الطبيعة مشابهة تماما لتلك الحيوية المتطورة التى تحتوى عليها الأعمال الفنية العظيمة .

وليس من السهل تتبع مفهوم الطبيعة في كل الأعمال الأدبية التى تناولته بسبب الأبعاد الخصبية ، والزوايا المتعددة ، والتنوعات المختلفة المتفرعة ، من المفهوم الرئيسى للطبيعة . فمثلا يؤمن الشاعر الإغريقى القديم بنداربان أن الشعر هبة الطبيعة للشاعر . ولذلك فالشعر هو اللغة التى تخاطب بها الطبيعة الانسان ، أما صنعة الشاعر فتأتى في آخر المطاف . أى أن

الشاعر يولد ولا يصنع . وهذا يجتم عليه أن يكون ابنا بارا بالطبيعة . والتناغم البديع الذى تحتوى عليه القصيدة الناضجة صورة مجسدة للقوانين المنسقة التى تنهض عليها الطبيعة الكونية . ومن يعجز عن استيعاب الشعر وتذوقه ، لا يستطيع فهم أسرار الطبيعة التى تحتوى كيانه كله .

وأكد الأدب الاغريقى بصفة عامة على ضرورة الطبع للشاعر ، فالشاعر غير المطبوع ليس سوى حرفى يتلاعب بالألفاظ . وكان رأى افلاطون فى نظريته فى البلاغة أن اسرار الصنعة الشعرية مرحلة مكتملة لأسرار الطبيعة الشعرية وليس العكس . لكن هذا رأى لم يغفر لافلاطون هجومه الشهير على الشعراء عندما قام بنفيهم من جمهوريته . فقد وجد أرسطو فى الشعر أفضل تجسيد لوحدة المادة والهيئة التى تنجلي فى الطبيعة . وهذا يفسر لنا قول أرسطو أن الشعر تقليد للطبيعة ، فهو لا يقصد بهذا أن القصائد الشعرية نسخ مكررة لمعانى الطبيعة بل يعنى أن القدرة الخلاقة عند الشاعر تمر بنفس المراحل الخلاقة والحوية فى الطبيعة ذاتها . ولذلك فالشاعر يجعل من قصيدته كونا طبيعيا مستقلا بذاته .

وقد أثبتت نظرية الطبيعة كنظام متنسق ومتكامل ، وجودها فى النظريات النقدية لكتاب كثيرين من أمثال رابين ، ودرايدن ، ويوب ، وجونسون . لكن هؤلاء النقاد غالبا ما يميزون بين قوانين الطبيعة التى لا تتغير بالنسبة للأدب وبين التقاليد الأدبية الطارئة والتى قد تلعب الصدفة دورا فيها . فمثلا يمدح صامويل جونسون شكسبير بأنه « شاعر الطبيعة » لكنه فى الوقت نفسه يقول إنه خرج عن نظام الطبيعة بتجاهله وحدق الزمان والمكان ، وهذا التجاهل لا تفرقه الطبيعة أو المنطق بل تفرقه الصدفة والتعود . ومن هنا بدأ المفكرون يرتابون فى اتساق الطبيعة وأنها ربما تحمل فى طياتها عشوائية مدمرة . وتراجعت إلى الظل أسبقية النظام الطبيعى على المنهج الأدبى فى فهم الكون والانسان .

وفى الوقت نفسه بدأ بعض النقاد الآخرين فى انتهاج اتجاهات معاصرة فى الدين والفلسفة وغير ذلك من مجالات التأمل والتفكير ، ومن ثم نظروا إلى الطبيعة نظرة مغايرة . فلم يعد كل ما فى الطبيعة خيرا طبقا للمبادئ الدينية الصارمة التى ركزت على عدم اكتمال الطبيعة البشرية ، بدليل أن العناية الالهية لم تتركها فى غيها بل عملت على تخليصها من براثن الشر الذى وقعت فيه . ولكن هذه النظرة المتشائمة وجدت مقاومة من الأفكار التى نشرها جان جاك روسو والتى اثارت روح التفاؤل . وأكدت وجود عنصر الخير الفطرى فى الطبيعة البشرية . وعلى الانسان أن يتجاهل كل القواعد والتقاليد المسبقة ، وأن يتبع الضوء النابع من كيانه وطبيعته . فهذه القوانين الوضعية لم تسن الا لى تفرض فرضا على الدوافع الانسانية التلقائية .

وترتب على ذلك أن النظرية الأدبية التي نادت بأن طبيعة الأدب تظل ناقصة وغير مشمرة نسبيا إذا لم تنظمها وتكملها التقاليد الأدبية المسبقة ، هذه النظرية بدأت في الانتشار في مواجهة الاتجاه الجديد الذي يعلى من شأن الطبيعة المستقلة المتحررة للفنان والتي فسرت بصفة خاصة على أنها كيان عضوي مستعد لتلقى الالهام المباشرة من الأشكال المتعددة للطبيعة الكونية ، وبلورة موادها الخام ، وتحقيق أغراضها وتطبيق قوانينها . ولذلك يجب على الأديب ألا يثق كثيرا في التقاليد المسبقة والأنماط التراثية والقواعد التي وضعها الأقدمون وغير ذلك مما يشكل كيان الفن الأدبي كما يتصوره التقليديون والمحافظون والرجعيون .

من هنا بدأت الاتجاهات المتعددة التي تقدر البدائية ، وتعلو من شأن العبقريّة التي لم يفسدها التعليم النمطي ، وتركز على ضرورة الطقائية في الفن الإنساني . وإذا كان مفهوم عصر النهضة والقرن السابع عشر لنظرية أرسطو التقليدية قد أوضح أن الفنان يصل إلى الحقيقة من خلال إعادة تمثيله للطبيعة وذلك باختياره وبلورته للعناصر التي جربها طبقا للمبادئ الكونية العقلانية كما تتجسد في التقاليد الأدبية ، فإن الإيمان الجديد بالجبر الكامن في الطبيعة البشرية وفي العالم الخارجي الذي تلوثه التقاليد المتحجرة ، أدى إلى اتجاه واقعي جديد يدعو الأديب إلى إعادة تمثيل تجربته الذاتية الواقعية تمثيلا فنيا ، وذلك بهدف تحقيق الصدق الفني والتجربة الإنسانية المتكاملة بعيدا عن صرامة الاختيار العقلاني والذي قد ترفضه طبيعة الأدب الثقافية .

وقد نادى وردزورث بأن الشاعر يستطيع أن يحيل تجربته الحسية الذاتية إلى تجربة طبيعية كونية من خلال طاقة الخيال التي يمتلكها . وهي طاقة ذاتية بحتة تختلف من شاعر لآخر ولذلك بتعدد تفسيرها تفسيرات غطيا . إن هذه التجربة الصوفية الغامضة تعد تمثيلا أمينا للجزء الإنساني في الطبيعة الكونية ، والذي يرتبط بهدفها وجوهرها من خلال أعماقه اللامتناهية التي لا يمكن أن تجدها أية قواعد أو قوالب . ولذلك فإن الحدس الداخلي للأديب ، بالإضافة إلى حاسيته الفائقة وطاقته الخيالية ، كل هذا يقوم بتشكيل تجربته الذاتية ويحل محل تأثير الأنماط الخارجية والتقاليد الأدبية التي تحاول اجتواء قوانين الطبيعة وعلاقتها بالأدب . فهي قوانين أضخم وأعمق وأشمل من أن تجدها قواعد وضعها الأدياب الأقدمون .

ومع سيطرة الاتجاه الواقعي في القرن التاسع عشر ، سواء أكان الواقع الذاتي أو الاجتماعي للأديب ، برزت إلى الوجود المدرسة الطبيعية التي أدركت صعوبة التوحيد بين طبيعة الأدب ونشاطه وبين أهداف الطبيعة الكونية وعملياتها وأشكالها اللانهائية . فقد أثبتت العلوم الطبيعية الحديثة صعوبة الالتقاء بين أهداف الطبيعة الكونية وبين المطالب والرهبات الإنسانية ، ومن ثم بدأ الأدياب يرون فيها نذرا شريرا والتدمير وعدم الاهتمام

بمصائر البشر ، وإذا كان هنالك قانون بين الطبيعة الكونية والحياة البشرية فهو قانون اللامبالاة المطلقة . وكان هذا بمثابة الانفصال الحقيقي بين الأدب والطبيعة . فلم يعد الأدباء يؤمنون بأن القيم الأدبية جزء عضوى من النظام الكونى بل على الأديب أن يقف للطبيعة الكونية بالمرصاد كما تقف هى متربصة بالإنسان .

وفى القرن العشرين لم يعد الأدباء والعلماء مقتنعين بالتعميمات القديمة التى ارتبطت بالمفهوم الإنسانى للطبيعة فهو مفهوم مطاط ولا يخضع لأى تقنين علمى . ومع اكتشافات علم النفس بدأ النقد ينظرون بعين الشك والريبة إلى المطلقات التى ارتبطت بالطبيعة ، فهى يمكن أن تطلق على أى شىء وعلى كل شىء . ومن هنا صرف الأدباء والنقاد نظرهم عن هذه القضية التى تحولت إلى مجرد مضمون أدبى عادى ، على الأديب أن يعالجه فى ضوء عصره .



إذا كنا نفترض أن الأديب له دراية بكل القضايا الفكرية التي يجسدها في أعماله ، فإن قضية العدم تمثل له مشكلة حقيقية هي أنه أمر لم يجربه الأديب ولا جمهوره . فالعدم والموت لا يعنيان سوى اللاوجود ، والكلام عن ادراك اللاوجود مثل الكلام عن قبض الريح أو الفراغ . ذلك أن للريح وجودا على أية حال . وفي المفهوم الفلسفي للعدم نجد أنه ضد الوجود ، أى نفى شئ من شأنه أن يوجد ، في حين ذهب بعض المعتزلة إلى أن العدم ذات ما ، وعدوا المعدوم شيئا ، أما الوجوديون فقد رأوا أن العدم متضمن في الوجود .

ولذلك عندما نقول إن الأديب يعالج الموت ، فلا بد أننا نعني أنه يعالج أمرا غير الموت يترك فينا انطباعا بأنه ليس أمرا سوى الموت . فإذا كان العدم مغلقا على الادراك ، فإنه محاط ومرتبط بحقائق ليست كذلك . فالإنسان لا يعرف الموت لأنه لم يجربه ، والذي جربه ذهب ولن يعود كي يعرفه لنا ، ومع ذلك فنحن نمتلك أفكارا وخيالات وتصورات عنه . وبحكم أن الأدب يتخذ مادته أساسا من الأفكار والخيالات والتصورات ، فقد أصبح بالتالى الفرع الأول في شجرة المعرفة الانسانية ، الذى يستطيع معالجة هذه القضية الغامضة المخيفة ، وذلك بالانفتاح الفكرى والفنى عليها ، أما انغلاق الادراك على قضية مثل تلك فمن شأنه أن يملأ ذهن الإنسان ووجدانه بأحراش كثيفة من المخاوف والتكهنات والخرافات النابعة من الجهل بالعدم . ويكفى أن نستشهد في هذا المجال بمونولوج هاملت الشهير الذى يبدأه بقوله : « أكون أو لا أكون . تلك هي المعضلة » .

ولما كان من دأب الانسان أن يزعم أنه يفهم ما لا يفهمه ولا يدركه ، فقد بقى الموت ، كفكرة وخيال وتصور ، شاخصا في ذهن الانسان الذى يراه متربصا به في كل لحظة يعيشها . بل إن الفرق بين حياة الانسان وموته لا يتعدى ثانية في المساحة الزمنية أو بوصة في المساحة المكانية . ومن الخطأ أن نظن أن تفكير الانسان في الموت والعدم قاصر على المكان الذى يري فيه الموت مرأى العين ، مثل المعارك الحربية أو الزلازل أو البراكين أو الفيضانات أو الأوبئة أو المجاعات أو الجنازات أو حفلات التأبين . . . الخ . ذلك أن فكرة الموت شاخصه في أذهان الأحياء ساعة بعد ساعة ، بل إن البعض لا يهاجم التفكير في الموت إلا في أكثر ساعاته سعادة وهناءة .

وإذا كان القديس بولس يقول بأنه يموت كل يوم ، فإننا نرى أنفسنا نموت ميثبات  
صغيرة طوال الوقت . فالنوم ميتة صغيرة والدواع ميتة صغيرة . في كلتا الحالتين ثمة تحلل  
عن شيء من الحياة ، والتخلي عن شيء ما إنما هو دائما نوع من الموت . فالشخص الذي  
فيك ، يدخل دون انقطاع ، يموت عندما تتخلي أنت عن التدخين . هذا الانعدام أو  
الفقدان يعبر عنه الفيلسوف ايمرسون بقوله :

« هذا الفقدان موت محقق  
هذه ضجعة الانسان ذى السلطان  
هذا استلقاؤه رويدا رويدا  
متنازلا عن عالمه نجمة اثر نجمة »

ومن عادة الانسان أن يفكر في الخلود كنوع من الخيال القائم على حقيقة الموت  
الراسخة . ولكن الموت ، في الخيال ، قد يكون استنباطا من فكرة الخلود أو الميلاد الثاني  
المسبقة . يقول الناقد وعالم الجمال جورج سانتايانا : « لا ينهض شيء إلا بموت آخر » أى  
أن الموت شيء علينا فعله كى نعيش : فلو لم يكن الموت موجودا ، لما وجدت الحياة البشرية  
أصلا ، ولو وجدت لتحتم علينا أن نخترعه .

وعندما تصر اجدى الشخصيات المسرحية أو الروائية على التمسك بعادات معينة ،  
فإنها تتصور بهذا - في عقلها الباطن - أنها تقاوم الموت وترفضه . وشخصية من هذا النوع  
لا بد أن تكون شخصية مأسوية لأنها تموت قبل موتها الحقيقي . وكم أشخاص عاشوا وماتوا  
وكأنهم لم يوجدوا قط من قبل ، في حين أن هناك بعض الشخصيات الخيالية المحضة في  
المسرحيات والروايات لازالت تعيش بيننا وتؤثر في سلوكنا برغم أنها لم تولد قط . فالإنسان  
الحكيم هو من يعرف أن الموت فن لا بد أن يجيده ويحذقه . وعندما نقول أن انسانا  
ما لا يعرف كيف يعيش فإننا نعني بهذا أنه لا يعرف كيف يموت . ذلك أن وجوده وعدمه  
يتعادلان ويتساويان على المستوى الروحي والفكرى وإن كانا مختلفان في المظهر المادى ، لكنه  
مظهر فان ومتغير بطبيعته .

وإذا كان هذا كله كناية ومجازا ، فماذا نقول عن موت الجسم الفعلى ؟ اننا نتحدث عن  
العدم ببساطة بصفته مفهوما شاملا يخص البشرية جمعاء ، ولكن ماذا عن الموت عندما يجسد  
العدم في جسد شخص ما ؟ إنه سر غامض جعل من المستحيل أن نقيس المدي الذي تغزو  
فيه حياتنا التكهانات والمخاوف والخيالات . في هذا قال تولستوي : « إذا تعلم الانسان  
التفكير ، مهما يكن موضوع تفكيره ، فإنه يفكر دائما في موته » بل إن الانسان عندما يصبر  
على الهروب من التفكير في الموت فإنه يؤكد بهذا السلوك إلى أى مدى الفكرة تطارده وتجثم  
عل كاهله . فالمرء موجود في جوهر حياتنا الكلى بحسه . ولكن البعض يتقبله ، والبعض

يراوغه ، لكن المراوغة لا تعنى أنه غير موجود .

لعل هذا هو المضمون المفضل للتراجيديا ، وهى غالبا ما تسخر من مراوغى الموت الذين يتصرفون كالنعامة . وليس الأمر قاصرا على مجابهة الموت عندما تحين الساعة ، بل يمتد ليشمل الحياة وهى تواكب الموت فى كل لحظة . ذلك أن الوجود والعدم وجهان لعملة واحدة ، ولولا هذا لما أدركنا ذاك . وعندما يقول الأديب الألمانى ريلكه إنه يحمل الموت داخله ، فهو لا يقصد أنه مريض مرض الموت ، بل يقصد أنه ليس من مراوغى الموت . لقد استطاع أن يعيش مع الموت .

وكما أن الميتات الصغيرة توطئة للميلاد الجديد ، هكذا تكون مجابهة الموت – الموت الكبير الأوحده – فى النهاية توكيدا للحياة . المهم أن يستطيع الانسان أن يحيا مع فكرة الموت . وألا يتحجر أو يعيش حياة هى والموت سواء . قد يكون الانتحار نتيجة لاحساس الانسان بعجزه عن تحمل فكرة الموت ، فيسعى إلى القضاء على الفكرة عن طريق موت حقيقى وبذلك يثبت عجزه عن الحياة كما يثبت عجزه عن الموت .

وإذا كان المفهوم الشائع للتراجيديا والكوميديا أن الأولى تنتهى بالموت ، أى ذات نهاية محزنة ، وأن الثانية تنتهى بالزواج ، أى ذات نهاية مفرحة تؤدى إلى مولود جديد ، فإن الكوميديا لا تبتعد كثيرا عن مفهوم الموت والعدم . إن الانسان هو المخلوق الوحيد الذى يضحك لأنه الكائن الوحيد الذى يدرك أنه سيموت . وكان الكوميديا هى العلاج الناجع لفكرة الموت عندما تهاجم الانسان وتحيطه بالعدم من كل جانب . وفى هذا يقول نيتشه :

« إننى لأعرف تماما لماذا كان الانسان هو الحيوان الوحيد الذى يضحك : فإنه لما كان الانسان هو أعمق الموجودات ألما ، فقد كان لابد له من أن يخترع الضحك . أى أن أكثر الحيوانات تعسا وشقاء ، هو بطبيعة الحال – أكثرها بشاشة وانشراحا » .

أما لورد بايرون فإنه يقرن الضحك بالبكاء عندما يقول : « ما ضحكت لمشهد بشرى زائل ، إلا وكان ضحكى بديلا أستعين به على اجتناب البكاء » فى حين يقول بودلير فى مقالته « نواذر جمالية » إنه لو قدر للبشر أن يزولوا تماما من الخليقة ، لما بقى مكان للكوميديا فى هذا العالم لأن الحيوانات لا تعتقد فى نفسها أنها أسمى من النباتات كما أن النباتات لا تظن فى نفسها أنها أرقى من الجمادات . أما فولتير فيؤكد أهمية الضحك فى مواجهة محن الحياة – وعلى رأسها الموت بطبيعة الحال – فيقول : « لو لم تبق لنا ضحكاتنا لشتق الناس أنفسهم ، فويل للفلاسفة الذين لا يسطون بالضحك لتجاعيدهم ، لأن العبوس فى نظرى مرض عضال » .

ويندر أن نجد بين شعراء عالمنا المعاصر من لم يعزف نغمة العدم ، وخاصة عند هؤلاء الذين تركوا بصماتهم واضحة على الشعر العالمى . فى الحركة الرابعة من قصيدة « الأرض

الخراب « يتكلم ت . س . البيوت عن « الموت غرقا » فيقول :

« فليباس الفينيقي ، وقد مات منذ أسبوعين نسي  
صبيحة طيور النورس ، وموجات البحر الغريقة  
ونسي الريح والخسارة . تيار في عمق البحر  
تلقف عظامه في همس . بينما هو يعلو ويهبط .  
تخطى مراحل شيخوخته وشبابه مندفعاً في الدوامه وثني أو يهودى  
أوه . أنت يا من تحرك العجلة وتنظر في اتجاه الريح  
اتخذ من فليباس عبرة لك . كان يوماً رشيقياً فارعاً مثلك »

فقد تحول الماء رمز النقاء والطهر إلى مصدر للموت غرقاً . وهذا الماء نفسه اختفى تماماً  
من قصيدة لويس ماكنيس « الثلوج القديمة » ١٩٣٧ عندما احتاجه الشاعر لاطفاء الحريق  
الذى يهدد العالم كله بالموت والدمار . فقد طغت رائحة الموت على كل الموجودات ، وأذنت  
باندلاع الحرب العالمية الثانية . يقول ماكنيس :

« قال العقلاء : عندما يمضى العصر الذهبي  
ستلتهم النار كل شيء ، وتبدأ اللعبة من جديد  
وستحترق أجنحة الطيور الجوارح وهي تمزق فرائسها ،  
وتشوى الجثث حيثما سقطت  
وتلعب اللهب الزرقاء  
كما تلعب صفار الققط بكرة من خيوط الصوف  
حريق . حريق . حريق  
حريق في طروادة . حريق في بابل . حريق في نينوى  
حريق في لندن  
حريق . حريق . حريق  
الجرادل فارغة من الماء ، والخراطيم مخروقة ،  
ومحبس المدينة مقل ، والتبع المقدس جف  
لم يعد هناك رجاء في الأرض الغبراء أوفى السماء المعدنية ،  
ولن ينبثق من الصخرة ماء بعضا النبی  
ولن يكرر القدر الطوفان الأسطوري  
لا شيء سيعوق انتشار الحريق بطريقة آلية  
لا شيء سيلطف حقد النار السكرانة  
حريق . حريق . حريق »

ويبدو أن العالم لم يشهد صوراً للموت مثلما شهد في الحريين العظميين ، مما ترك بصماته غائرة في جسم الأدب العالمى . إن ماكنيس يكس صور الموت والخراب تكديسا ويوحى بأن ما جرى على طروادة وبابل ونيوى في القديم سيجرى أيضا على لندن ، ويزيد الصورة فظاعة أنه جفف كل مصادر الماء الذى يمكن به اطفاء هذا الحريق الشامل ، حتى الطوفان الذى هو الأمل الوحيد الباقى لظهور الحياة الجديدة ، يئس ماكنيس من مجيئه لاطفاء الحريق . ولم تكن هذه مأساة ماكنيس وحده ، بل كانت مأساة العالم كله منذ وقوع الحرب العالمية الأولى حتى الآن ، إنها مأساة جعلت العدم سيد الموقف وطوفان العصر ، ولم يكن للأديب أن يتجنب هذه الحقيقة المأسوية البشعة التى أصبحت كابوسه المستمر .

يتجلى هذا الكابوس فى أشهر روايات هيمينجواى التى تدور حول الحرب . ففى رواية « لمن يدق الجرس ؟ » يشعر البطل بالحنين الجارف إلى باريس وهو يتجرع كأسا من الخمر المرة على حين أن الجو المحيط بالبطل مشبع برائحة الموت القادم من خلال الخلفية الوصفية المرعبة التى يحركها هيمينجواى خلف بطله . وقد وضع الخاح فكرة الموت على وجدان هيمينجواى فى كتابه « الموت عند الظهيرة » الذى كتبه عام ١٩٣٢ كدراسة لمصارعة الثيران فى اسبانيا ، وفيها قدم تحليلا باهرا لعروض المصارعة التى يعتبرها كثير من الناس نوعا من الهمجية التى تستمتع بمشاهدة الدم والموت . لكن هيمينجواى يصفها بانفعال بل بحب لدرجة أن النقاد اعتبروا مصارعة الثيران المضمون الذى يجيد هيمينجواى الكتابة عنه بعد مضمون الحرب : فهو يجيد تجسيد العواطف التى يبثها الموت العنيف .

ويتحول الموت إلى خط درامى رئيسى فى قصة « ثلوج كليمنجارو » التى تدور حول كاتب أمريكى شئت مواهبه فى مجالات غير مناسبة وكانت نهايته فى أفريقيا حيث يسعى اليه الموت فى ثوب الفرغرينا التى أصابته : يقول هيمينجواى فى وصف بطله :

« لقد سيطرت فكرة الموت على كل وجدانه ؛ إذ انه أحس بصيرير البعد يسرى فى أوصاله ، تدفق الموت عليه ليس كموجة مياه عالية أو كتيار هواء جارف ، لكن ك فراغ هائل ومفاجئ له رائحة خبيثة وذفين . وعلى حافة الفراغ رأى ذلك الحيوان الخبيث المشهور برائحته النتنة وهو ينطلق محيطا بدائرة العدم » .

وحتى فى قصص هيمينجواى القصيرة تلح عليه فكرة الموت كما نجد فى قصته « الحياة القصيرة والسعيدة لفرانسيس ماكومبر » التى يدور مضمونها حول رحالة أمريكى وزوجته المدللة . وبرغم كل هذا التشاؤم فإن أبطال هيمينجواى يتحدثون الموت والعدم فى أحلك الظروف ، فالحياة نفسها – فى نظرهم – مقاومة مستمرة للموت والعدم ، أما البطولة الانسانية الحقيقية فتكمن فى روح المقاومة إلى آخر لحظة . فاللوت حقيقة راسخة تحيط بكل

الوجود ، وعلى الانسان أن يعترف بها وأن يواجهها بدلا من دفن رأسه في الرمال كالنعامة .  
بل إن فكرة الوجود والحياة ذاتها لا يستقيم وجودها بدون الموت ، بذلك يصبح الموت  
والحياة ، أو العدم والوجود وجهين لعملة واحدة هي : الكون .

يكمن الفرق بين الغضب في الحياة العادية والغضب في الأعمال الأدبية ، في أن الانسان عندما يغضب ، يفقد كثيراً من نظراته الموضوعية ويرى أن رأيه هو الأصوب وعلى الآخرين أن يقتنعوا به بطريقة أو بأخرى ، والغضب ، حتى عندما يكون واثقا من صحة رأيه وسلامة موقفه ، رجل أحادي الرأي ، إذ أن الطرف الآخر - في نظره - ليس له قضية . أما الغضب في الأعمال الأدبية فيبدو أكثر موضوعية وديمقراطية . فالأديب بطبيعته الواعية المرنة لا يمكن أن يكون أحادي الرأي بحكم البناء الدرامي الذي يقيمه من أجل عمله . ففي المسرحية أو الرواية مثلا يوزع الرأي بين شخصيتين أو أكثر . وبذلك يختنف رأي الشخصى الوحيد بين تضاعيف العمل الدرامي ولا بد لغضبه من أن يوزع بين شخصيات متفرقة تدافع عن كيائها الخاص .

والغضب خاصية يمكن أن توجد في معظم الأعمال الأدبية بدرجات متفاوتة طبقا لموقف الأديب وروح العصر . ذلك أن الأديب الذى يؤكد أنه ليس في الامكان أبدع مما كان ، ويعلن تأييده المطلق بل فرحته العامة للأمور الراهنة ، هذا الأديب يحكم على نفسه بالخروج من كوكبة الأدباء ، والزج بنفسه في زمرة المداحين . قد يحصل على مغنم مادية وشهرة واسعة في عصره ، لكن هذه كلها أشياء طارئة وموقته ومرتهنة بالمرحلة التاريخية .

كذلك فإن الأديب الذى يغضب من أجل الغضب ، أو لأن الغضب هو الموجة السائدة وعليه أن يركبها ، هذا الأديب يفقد ريادته الفكرية والفنية في الصدارة لأنه ترك روح القطيع تسيطر على فكره وسلوكه . فالغضب في الأدب وسيلة إلى غاية تتمثل في تنبيه الناس بأسلوب فنى حاسم كى يخرجوا من الدوائر المفرغة ، والمتاهات الجانبية ، والطرق المسدودة التى تعوق تقدمهم الروحى ، والفكرى ، والاجتماعى . أما إذا تحول الغضب إلى غاية في حد ذاته ، غاية يسعى إليها الأديب بأى ثمن ومن أى طريق ، فإنه بذلك يفقد قدرته على الاقتناع الدرامي القائم على الموضوعية الفنية والمنطقية .

وعندما نقول إن الغضب خاصية طبيعية من خصائص الأدب ، فذلك لأن الأديب يسعى دائما إلى تغيير ما هو كائن من أجل مستقبل انسان أفضل . ولا يعنى الغضب - بالضرورة - الرفض والشجب ، والتشنج والدعاية الصارخة ، فهذه وسائل مرافقة يرفضها الأدب بطبيعته الناضجة ، ولكنه يعنى تلك الشعلة الموقدة داخل كل أديب يرى في

مجتمعه وعصره ما لا يراه الآخرون . وعندما يشعر الأدب بالرضى الكامل أو اليأس الكامل من مجريات الأمور حوله ، فلا بد أن تكون الشعلة داخله قد أصابها الوهن أو على وشك الانطفاء . وفي مجال الأدب أمثلة لا حصر لها ، توضح لنا كيف يتصدى الأدب للخطأ الذى يمس انسانية الانسان ليصحه معربا في ذلك عن ضميره الغاضب أولا ، ومعبرا عن ضمائر الآخرين ثانيا .

وحتى نظرية « الفن للفن » التى أسفرت عن موقف تحررى من ناحية ، وموقف قانع محافظ من ناحية أخرى ، يرجع أصلها إلى الاحتجاج الغاضب على القيم البورجوازية . فعندما أكد جوتيه النزعة الشكلية الخالصة للفن ، وطابعه اللاهى البحت ، وعندما أعرب عن رغبته في تحرير الفن من جميع الأفكار والمثل العليا ، كانت أمنيته القصوى تحرير الفن من سيطرة نظام الحياة البورجوازي . وكان هذا واضحا في الدور الذى قام به أصحاب مذهب « الفن للفن » من أمثال ستندال ومرمى وجوتيه عندما صبا جام غضبهم على مثل المجتمع البورجوازي ، وتحروا تماما من أفكار العصر السائدة ، وشكلوا معارضة فكرية وفنية ضد محاولات البورجوازية لاختضاع كل الطبقات لسيطرتها . ولكن عندما تبلور مذهب « الفن للفن » على أنه يرمى إلى ممارسة الفن بصفته لعبة رفيعة ، وجنة خفية محرمة على البشر العاديين ، رحبت به البورجوازية الانتهازية على أساس مناداته بالعزوف عن كل نشاط سياسى واجتماعى . ومع ذلك لم يتخل جوتيه ورفاقه عن اعلان سخطهم ورفضوا مساعدة البورجوازية في محاولتها اخضاع المجتمع معنويا .

حتى الأدب الكلاسيكى المحافظ لم يخل من رنة غضب ارتفعت في بعض الأحيان إلى سخط صارخ . ففي القرن الثامن عشر كتب الشاعر الفرنسى أندريه - مارى شينيه أبياتا كانت تعد في وقتها كلاسيكية تماما ، لكن الانفعال الجديد الذى كان يسرى فيها جعلها تغل بالغضب :

« هيا ، أكنتم صرخاتك ،  
ولتألم أيها القلب الممتلئ سخطا ، المتعطش إلى العدالة ، وأنت ، أيتها الفضيلة ،  
إبك على لو مت »

وعلى الرغم من أن شينيه كان يعبر بهذه الأبيات عن النزعة الوجدانية البورجوازية الجديدة ، فقد أدت إلى فصل رأسه عن جسده على المقصلة ، وأصبح ضحيته للطبقة الوسطى الثورية التى كان هو ذاته أول متحدث هام بلسان ذوقها الكلاسيكى وإن لم يكن قد تعمد ذلك . أى أن الغضب في الأدب كان يصل بصاحبه في بعض الأحيان إلى التضحية بحياته حتى لم يكن يهدف إلى التهيج السياسى أساسا .



وهكذا يمكن تتبع روح الغضب عند معظم الأدباء من خلال درجاتها المتفاوتة والمختلفة . أما عند كتاب الدراما الاجتماعية الواقعية فكان الغضب يشكل النغمة الأساسية في مضامينهم وخاصة عند أدباء الواقعية النقدية الذين دفعهم سخطهم على الواقع الراهن إلى روح التشاؤم والجهامة والكآبة التي امتدت لتشمل الطبيعة البشرية ذاتها ، بحيث لم يروا فيها غير الجانب الزاخر بالشر والظلام . وكان هذا الاتجاه الذي بدأ من منتصف القرن التاسع عشر قد انتقل من مرحلة النقد إلى مرحلة الغضب في النصف الأول من القرن الحالى للدرجة أن الكاتب الأمريكى ليوجيركو أصدر في عام ١٩٤٧ كتاب « العقد الغاضب » قدم فيه مسحاً وتحليلاً شاملاً لعقد الثلاثينيات ، ودراسة حية لأحداثه الأدبية والفنية والاجتماعية ابتداء من انهيار سوق الأوراق المالية الشهير في عام ١٩٢٩ وحتى معركة أو مأساة بيرل هاربور في عام ١٩٤١ .

ويقول الناقد ايريك بنتلى في كتابه « حياة الدراما » إن كتاب الدراما الاجتماعية حاولوا ربط الغضب بالشفقة ، كما ارتبطت الخوف بالشفقة من قبل في المأساة . ولم تأت هذه المعادلة بشمار كثيرة برغم من أنها تنطبق على معظم المسرحيات الاجتماعية الجادة في أمريكا . فالمؤلف ساخط ، ويبرز الحالة المزوية التي تعانيها الطبقة العاملة أو الأقليات المضطهدة وهذا ينطبق أيضا على الدراما الانجليزية كما نجد في مسرحية جون أوزبورن « أنظر خلفك في غضب » التي كانت بمثابة ميلاد لمسرح الغضب في مطلع النصف الثانى من القرن الحالى .

ويرى بنتلى أنه كان من الممكن تسمية مسرحية أوزبورن « أنظر خلفك واشفق على نفسك » لأن الشفقة كانت تعطي على الغضب في بعض الأحيان . ولكن المشكلة أنه في هذه الدراما الحديثة لم تفقد الشفقة روعتها وتصيب الجمهور بالاحباط فحسب بل أخفق الغضب أيضا في تحقيق الهدف منه لأنه لم يصل إلى درجة السخط الدرامى حين تستخدم الأحداث وتتصارع الشخصيات ، بل كان أعظم انجاز درامى استطاع أن يقدمه قد تمثل في الحوار السريع الجاد الذى تميزت به مسرحيات الغضب . فإذا كانت الدراما الاجتماعية غصبي في معظم الحالات ، فإنها أيضا أقل درامية في معظم الأحيان . ويمكن اعتبار الكثير منها كوميديا فاشلة وعاجزة عن إثارة مجرد الابتسام . أما الدراما الاجتماعية عند ابسن فإنها تصل إلى قمته الدرامية عندما تتخلى تماما عن اتجاهها الاجتماعى البحث مع العلم بأن الغضب ليس المنبع الرئيسى لمسرحيات ابسن ، كما هو الحال - مثلا - في مسرحيات بريشت الذى غالبا ما تحولت الدراما الاجتماعية عنده إلى كوميديا . وكانت هذه هى النتيجة التى أدركها برنارد شوببصيرته الثاقبة . فالغضب في الدراما الاجتماعية لا يمكن أن تروضه سوى روح الفكاهة والنكتة أما الشفقة فلا تؤدي إلا إلى تخفيفه وتشتيته .

وكانت مبالغة أوزبورن في اعلان غضبه على أحوال الانسان المعاصر قد صبغت مسرحياته بصيغة متشائمة من ذلك النوع الذى يثير روح الشفقة والرثاء واليأس والتمزق . هنا يكمن الفارق الأساسى بين جون أوزبورن وبرنارد شو الذى يمزج غضبه ونقده بروح الفكاهة والدعابة التى تؤكد قدرة الانسان على تخطى كل الصعاب مهما تكاثرت واشتدت . والدليل على ذلك تلك الضحكات التى ترن بين جنبات المسرح عندما تعرض مسرحية لشو ، أما أوزبورن فينقل المأساة من شخصياته فوق المسرح إلى جمهوره فى القاعة ، والنتيجة أن الجمهور يغادر المسرح وقد ازداد يأسا فوق يأس .

وعلى الرغم من أن أوزبورن قد بدأ حياته المسرحية بالهجوم على برناردشو ، وادعى أنه جاء ليزيح هذا الدكتاتور من على عرشه وذلك بتقديم منهج درامى مختلف تماما ، فإن النقاد اكتشفوا أن مسرحه لم يكن سوى الامتداد الطبيعى لمسرح برنارد شو من ناحية اثارة روح الغضب فى جمهور المتفرجين كى ينظروا غفلة جديدة إلى المجتمع بهدف تغيير قيمه التى تعوق التطور . وحتى اصطلاح « مدرسة الشباب الغاضب » أو « مسرح الغضب » كان عبارة عن تحديد وتقييد للاتجاه الذى أقام عليه برنارد شو مسرحه كله . ومن ثم لم يأت أوزبورن بالجديد الذى توقعه النقاد منه .

وإن كان أوزبورن يصصر على أن مسرحه يمثل اتجاهها جديدا فى المسرح المعاصر ، فإنه لا يملك من الامكانيات الفكرية والفنية ما يدل على اصراره هذا . وبرغم أنه استطاع أن يضم إلى اتجاهه الغاضب كتابا آخرين من أمثال هارولد بنتر وأرنولد ويسكر فإن هذا المسرح الغاضب يشكل فى حقيقته نهاية عصر من عصور الكتابة المسرحية وليس بداية لعصر جديد مختلف . والدليل على ذلك أنه بمرور الوقت تحول المسرح الغاضب إلى مجرد مرحلة تاريخية فى حياة المسرح البريطانى بدلا من أن يكون رؤية للمستقبل . والآن إذا نظرنا إلى الضجة التى أثارها مسرحيات الغضب منذ ربع قرن تقريبا ، سنجد أن المسرح لا يزال فى مفترق الطرق يبحث عن عصر جديد من الكتابة المسرحية بعد أن خفت الضجة . ولكنها - على أية حال - كانت ضجة فنية وصحية ولم تكن مجرد زوبعة فى فئجان .

أما هارولد بنتر فلم يعتبر الغضب هدفا فى حد ذاته بل جعل منه مجرد وسيلة حين أدار ظهره لمجتمع الرخاء والأرستقراطية ، وتسلل إلى الحوارى حيث تتبع انسانا آخر منكسر النفس ضائعا بين بيوت كثيبة مظلمة ، يحلم بغرفة تحميه من البرد والظلام والمخاوف ، وبقطعة صابون وبطاقة شخصية يؤكد بها وجوده . وفى ذلك الجانب الآخر رأى بنتر الانسان يتحدث نفسه بصوت عال كى يهرب من وحدته ، وشاهده فى الخانات المظلمة أشبه بحيوان خائف . وبدلا من أن يعلن بنتر سحقه على الارستقراطية المترفة ، جعل من هذا الانسان البائس بطلا لمسرحياته وكشف عما يدور فى عقله من أشياء لا يصرح بها عادة .

ولذلك جاء حوار مدهلا ومؤلما . فهو لم يستعمل فقط لغة حوارى لندن وأرقتها بما فيها من عبارات نابية ، بل جعل شخصياته تنفوه أيضا بما لا يتفوه به الانسان أمام الآخرين .

وينتر - مثل غيره من كتاب المسرح الغاضب - ينتمى إلى الطبقة العاملة ، وعانى ما عانته هذه الطبقة من مشكلات ما بعد الحرب ، الاقتصادية والاجتماعية . وعرف الظلم الذى يفرضه نظام الطبقات هناك ، وسخط على الحقوق الموروثة والتقاليد التى تعطى البعض وتحرم البعض الآخر . وسخر من القيم التى أصبحت بلا معنى . ولم يعبر هؤلاء الأدباء عن سخطهم على الأوضاع الراهنة فحسب ، بل اهتموا بكتاباتهم بمشكلات طبقتهم ، وأعطوا البطولة لأفرادها . لذلك الشخص العادى الذى يعيش على هامش المجتمع ، أو للشباب الذى فشل فى أن يحقق أهدافه فبقى مغمورا يحتر حسراته ، أو نقم على المجتمع وألقى عليه باللوم كله . وهى السمات التى حللها الناقد جون رسل تيلور فى كتابه « الغضب وما بعده » .

ويمكننا القول بأن مرحلة ما بعد الغضب تؤكد أن الغضب عاد ليحتل مكانته الطبيعية فى المسرح خاصة والأدب عامة ، بصفته شعلة تحترق داخل الأديب وتدفعه إلى البحث عن عالم أفضل ومستقبل أكثر انسانية . فمن الصعب تحويل الغضب إلى مدرسة معينة أو قالب ذى مواصفات محددة ومرتبطة بمرحلة تاريخية مؤقتة . فالغضب روح ومعنى ومضمون قبل أن يكون شكلا وقالبًا وظاهرة ، أى أنه ينتمى إلى طبيعة الأدب الجوهرية وليس مجرد مذهب من مذاهبه . ومن هنا يبدو « مسرح الغضب » مسرحا عاديا ارتفعت فيه رنة الغضب بدرجات تزيد على الاتجاهات الأدبية الأخرى وخاصة فى ثورته ضد المسرحية المحكمة الصنع التى تفنن كتابها فى الحرص على الشكل المصطنع دون أى اعتبار للمضمون الفكرى مما أثار غضب هذا الجيل الجاد من الأدباء . لكنهم كانوا صادقين مع أنفسهم عندما جعلوا من الغضب وسيلة لتجديد التقاليد المسرحية وشحنها بدفعات جديدة ، وبذلك جسدوا روح الغضب التى نجدها عند معظم أدباء العالم بطريقة أو بأخرى .



وجد أدباء العالم في روح الغموض منبعاً لا ينضب من الاثارة الفكرية والذهنية والعاطفية ، ولذلك ابتعد الأدب الانسان - بصفة عامة - عن التصريح والمباشرة ووضع النقط على الحروف . فقد تركها للقارئ حتى يكون دوره أكثر ايجابية واثارة . وإذا كان الأدب يعالج النفس البشرية ، وإذا كانت النفس البشرية تنطوى على غموض لا يزال العلم يحاول فك طلاسمه حتى الآن ، فمن الطبيعي أن يكون الغموض مضموناً - بطريقة أو بأخرى - لكل الأعمال الأدبية . فأحياناً يكون الغموض مصدراً للاثارة الروحية والنشوة الوجدانية في المضامين الميتافيزيقية والصوفية ، وأحياناً أخرى يصبح الغموض منبعاً لسوء الفهم والمفارقات الكوميديّة والمواقف الساخرة ، وأحياناً ثالثة يتحول الغموض إلى مجال للرياضة الذهنية التي تجبر القارئ أو المشاهد على مشاركة الأديب في البحث عن الحقيقة وسط متاهات المظلمة والطرق المسدودة . . . الخ .

وفي العالم العربي يظن بعض الأدباء والنقاد أن لجوء الأديب إلى استخدام الرموز والصورة في التعبير عن مضامينه يرجع أساساً إلى خوفه من التصريح المباشر لاعتبارات سياسية أو اجتماعية لكنهم نسوا أن الرمزية هي منهج ضروري من مناهج التعبير الدرامي ، وأن الرمز - بكل تنويعاته وإيجازاته - يكاد يكون لغة الفن بصفة عامة ولغة الأدب بصفة خاصة . والمشكلة تكمن في أن هؤلاء النقاد والأدباء خلطوا بين الرمز وبين التلميح والاشارة من طرف خفي إلى رأيهم دون أن يقعوا في محذور المسألة القانونية أو السياسية . وإذا صح ادعائهم هذا فإنه يعني أن يرفض الأدباء الذين يعيشون في ظل نظم ديمقراطية ، استخدام الرمز كأداة للتعبير الفني والدرامي ، طالما أنهم قادرون على التعبير عن آرائهم واتجاهاتهم الفكرية في حرية يكفلها لهم القانون والنظام السياسي . لكننا نجد أن الخصوبة الرمزية والتصويرية تتكاثف في الأعمال الأدبية في ظل الديمقراطية

بدأ التقنين النقدي لمضمون الغموض في الأدب بالمسرحيات الدينية التي انتشرت في أوروبا في العصور الوسطى ، والتي كانت تقدم بصفة خاصة في الأعياد والاحتفالات الدينية مثل عيدي الميلاد والفصح وغيرها . وكان المقر الرئيسي لتقديم هذه المسرحيات متمثلاً في الكنائس ودور العبادة ، مما ساعد على اشاعة الجو الصوفي الروحاني الذي يحيط بالمفرجين بجو من الغموض والتأمل في أسرار الكون المسعصية على الادراك البشري . وقد لاقت

هذه المسرحية الغامضة قبولاً شعبياً كبيراً في كل المراكز الأوروبية الهامة ابتداءً من القرن الحادى عشر ، وإن كانت انجلترا قد أحرزت قصب السبق قبل ذلك بقليل . وكانت المسرحية مرتجلة في حوارها إلى حد كبير ، وتلجأ إلى الوعظ والارشاد وتؤكد عجز الانسان في مواجهة غموض الكون ، والايمان الحقيقى يحتم على الانسان ألا يلجأ إلى عقله دائماً ، بل هناك الوجد والحدس والشفافية وغير ذلك من وسائل الروح في سعيها لادراك غموض الكون وكنهه .

وقد بلغت المسرحية الغامضة قمته في أواخر القرن الخامس عشر ، ثم اندمجت بعد ذلك في مسرح عصر النهضة وفقدت مكانتها الأثيرة في الصدارة . لكنها تركت بصماتها واضحة على مسرحيات عصر النهضة ، وهى البصمات التى تجلت عندما كانت المسرحية الغامضة في عتفوانها . فلم تقتصر على مظاهرها التجريدية المحدودة في بداياتها ، بل أصبحت تقدم عروضاً ضخمة تميل في أحيان كثيرة إلى الابهار ، وتحتوى على شخصيات كثيرة ومواقف عدة تحمل طابع المهرجان الشعبى أو استعراض السيرك . ولم يكن لها شكل محدد متبلور بل كانت تميل في أغلب الأحيان إلى الإغراب والغموض . وكان مضمونها مزيجاً غير مترابط من الدراما البدائية الفجة والكوميديا الشعبية المرتجلة التى تسخر من حيل الشيطان والأعبيه الشريرة . لكن العمود الفقري للمضمون استوحى من القصص الدينى الوارد في الانجيل وخاصة ذلك الذى يدور حول حياة المسيح أو حياة الأبطال والملوك والقديسين الذين وردوا في الانجيل أو في تاريخ الكنيسة .

وفي القرن السادس عشر توسع كتاب المسرحية الغامضة في استخدام العروض الضخمة والوسائل الميكانيكية المستحدثة في منصة المسرح من أجل الايهام بجو الغموض الصوفى المحيط بالنص المسرحى . فمثلاً في عام ١٥٤٧ قدم أهالى مدينة فالينسيا عرضاً مسرحياً هائلاً على شكل سلسلة من خمس وعشرين حلقة على مدى نفس العدد من الأيام . وقد تناول العرض المسرحى كل أحداث ومواقف العهد الجديد في الانجيل كما تطرق إلى معظم أحداث وشخصيات العهد القديم أيضاً . وقد احتوت احدى نسخ هذه المسرحية ما يزيد على سبعة وستين ألفاً من السطور .

وفي انجلترا تبلورت العناصر الكوميدية في المسرحية الغامضة كنتيجة طبيعية للخطوط الفكرية التى ركز عليها الكتاب . وهى الخطوط التى نبعت من سوء فهم الانسان لحياته الغامضة مما أوقعه في مأزق متباعدة . أما في فرنسا فقد تألفت المسرحية الغامضة من مقاطع وفواصل غير مترابطة أساساً ، بالإضافة إلى المونولوجات والهزليات وعروض الخيالة . ومهد هذا الاتجاه إلى ظهور المسرحية الفرنسية الكوميدية في أواخر العصور الوسطى ، وهى المسرحية التى نهض عليها المسرح الكوميدى بكل قضاياها الاجتماعية والسلوكية المتعددة . كذلك مهد للفصل الحاد بين الكوميديا والتراجيديا في المسرح الفرنسى الكلاسيكى ،

والابتعاد عن التراجيكيوميديا التي حظت بشعبية لا بأس بها في إنجلترا . لكن أخطر تطور أدى إليه هذا الاتجاه ، تمثل في الصبغة الدنيوية المبكرة التي بدأت تسود المسرح الفرنسي ابتداء من القرن الثالث عشر كما نجد في مسرحيات آدم دى لاهال . وقد سيطر ما عرف باسم « مسرح الأخوة الدينية » على إنتاج المسرحيات الغامضة في باريس منذ عام ١٤٠٢ .

ذلك هو المفهوم اللاتيني لمعنى الغموض في الأدب ، وهو المفهوم الذى ارتبط بالدين والتصوف والميتافيزيقا . أما المفهوم الاغريقى فقد نبع من الطقوس الدينية السرية ، لكنه اكتسب أبعادا جديدة مرتبطة بالاثارة الفنية والحبكة الدرامية . وهى الأبعاد التي ازدهرت في القرن التاسع وبلغت قممتها في عصرنا هذا . تجسد الغموض في المسرحية أو القصة أو الفيلم الذى يدور حول مشكلة معينة يتمثل حلها في العثور على دليل ماضى يدحض كل الأوهام والادعاءات والتخمينات الخاطئة ، كما نجد في قصص ادجار آلان بو « البقة الذهبية » و« الخطاب المسروق » وكما نجد في منع وقوع جريمة أو أسر مجرم في اللحظة التي تحتدم فيها الأحداث وتبلغ قممتها .

ومن الممكن تتبع الصراع الدائر في العمل الأدبي بين اللص والمخبر السرى - مثلا - لكن من الممكن أيضا اعتبار هذا الصراع دائرا بين المؤلف والمتلقى . صحيح أن المؤلف يمدد بكل المعلومات الضرورية بدون أية مناهات زائفة لا يمر لها ، ومع ذلك ليس من السهل على المتلقى أن يخمن الحل من أول وهلة وبمدة طويلة قبل أن يقدم له بالفعل في أحداث الرواية . لكن عندما يقدم له فإنه يبدو طبيعيا ومنطقيا للغاية ، بل واضحا في بعض الأحيان .

وقد قدم كل من ادجار آلان بو وكونان دويل وخاصة من خلال شخصيته الشهيرة شيرلوك هولمز نموذجا من الغموض القصصى والاثارة الفنية ، لا يزال يفرض نفسه على القصص البوليسى بصفة خاصة وروايات الاثارة بصفة عامة . يتمثل هذا النموذج في ابراز جريمة معينة أو خطر محدد ، ثم دخول المخبر السرى الذكى إلى مسرح الأحداث . وبعد ذلك يتابع الاستدلال المنطقى خطوة خطوة بحيث يقود المخبر إلى هدفه .

وفي قصص الاثارة والغموض الحديثة يحرص المؤلف على جعل المتلقى شريكا له في حل اللغز . فهو يبدو وكأنه يصطحبه في بحثه عن مفاتيح الغموض . في القضية المطروحة ، ويشاركه التفسيرات المحتملة التي يبرز منها تفسير جوهري في النهاية يؤدي إلى ازاحة كل الغموض . ولابد أن تكون النهاية مقنعة وشاملة بحيث لا تترك أى خيط من خيوط المضمون معلقا بلا حسم . ويمكن تلخيص هيكل مسرحية الغموض البوليسى في أن الفصل الأول يتم عرض القضية بدون لقاء الشبهة على أحد ، وفي الفصل الثانى تكاد

الشبهات تحذق بالجميع ، وفي الفصل الثالث تتكشف الأمور ويلقى القبض على المجرم الحقيقي .

هذا عن الغموض من منظور التسلية والاثارة ، أما من الناحية الفلسفية فقد اكتسب الغموض أبعادا وأعمقا ساعدت على إثراء الأدب الانساني . فهناك من الأعمال الأدبية التي يصعب حصرها ما يجسد حيرة الانسان في هذا الكون الغامض . فعلى الرغم من أن العلوم الطبيعية والانسانية والتجريبية تبذل أقصى ما في وسعها كي تصل إلى القوانين التي تحكم هذا الكون ، فإن المشكلة الحقيقية تتضح في أنه كلما توغل الانسان في الاكتشافات العلمية ، أدرك كم كان جاهلا ، وأن جهله يبدو كأنه محيط متلاطم الأمواج وبلا قرار . فما اكتشفه الانسان يبدو كأنه مجرد قطرة في بحر الغموض الذي يحيط بأقرب الأشياء إلينا . يكفي أن ندرك أن الانسان لم يكتشف غموض نفسه هو حتى الآن ، ولم يستطع بعد السير على هدى الحكمة الشهيرة الذي أطلقها سقراط والتي تقول « اعرف نفسك » .

فإذا كان الانسان لم يحقق بعد معرفته لذاته ، فكيف يستطيع أن يعرف الحياة المحيطة بذاته التي تشكل المنطلق الوحيد لفهم الوجود كله ؟ لقد وجد الأدب الانساني مادة خصبة في هذه الحيرة الناتجة عن غموض الكون . وإذا كانت نظرة الأدباء قد اختلفت إلى الكون إلى حد التناقض ، ذلك أن بعضهم ينظر إليه على أنه صديق للإنسان ، في حين نظر البعض الآخر إليه على أنه عدو متربص به ، فإن جميع الأدباء قد اتفقوا على غموض الكون وتحديدته للتفكير الانساني ، مهما اختلفت مشاربهم واتجاهاتهم ومدارسهم . فما أكثر الأسئلة والصرخات التي ألقاها الانسان في وجه الكون ، ولكن دون اجابات شافية ، أو دون اجابات على الاطلاق . وكانت أعمال أدبية كثيرة ضمن هذه الأسئلة والصرخات ، لكنها أكدت للانسان عبر العصور أنه يكفيه شرف المحاولة حتى لو لم يصل إلى اراحة هذا الغموض الجاثم على كاهله منذ الأزل ويبدو أنه سوف يستمر إلى الأبد .



لعبت روح الفروسية دوراً أثيراً في مضامين الأدب العالمي على اختلاف عصوره وبقائه . فعلى الرغم من أن فكرة الفروسية تبلورت كمضمون أدبي في العصور الوسطى وخاصة في أعقاب الشهرة التي حققها كوكبة الفرسان المحيطة بالملك آرثر والتي عرفت باسم « فرسان المائدة المستديرة » في إنجلترا ، وفرسان الملك شارلمان في فرنسا ، فإن مضمون الفروسية في الأدب الانساني يرجع إلى مطالع الأدب الإغريقي وخاصة في ملحمتي هوميروس : « الإلياذة » و « الأوديسا » . ذلك أن روح الفروسية لم تعد قاصرة على الفرسان وحدهم وإنما امتدت لتشمل كل من يخاطر بمستقبله وحياته من أجل تحقيق مثل أعلى في حياته ، مهما كانت صعوبة هذه العملية . فكل شيء يهون في سبيل تحقيق ما يؤمن به من مبادئ وقيم .

وما ينطبق على الأدب العالمي بصفة عامة ، ينطبق على الأدب العربي بصفة خاصة . فهناك حصيلة من الأشعار التي دارت حول بطولات فرسان البادية ؛ بل إن معظ الشعراء كانوا فرساناً . ولذلك تغلغل روح الفروسية في الأدب العربي بصورة أكثر حدة وبلورة منها في الأدب العالمي ، وتعدد الرموز والأيحاءات المتعلقة بالفرس والبادية حتى تشمل الحياة العربية كلها بكل قيمها ومثلها . ولم يكن امتطاء ظهر الحصان بمثابة رياضة جسدية أو مهارة بهلوانية بل كان يمثل اشتراطات معينة لا بد أن تتوفر في كل فارس ، مثل الشجاعة والجرأة والاقدام والتضحية وانقاذ الضعيف ونصرة المظلوم سواء في مواجهة عناصر الطبيعة القاسية أو في مواجهة كل من تسول له نفسه اضطهاد الآخرين .

ولقد تجلّت روح الفروسية بشكل محدد في العصور الوسطى من خلال الملاحم والقصص السردية الطويلة التي اتخذت من حياة الفرسان والنبلاء والأشراف مضمونها . وقد دارت حول محورين : الأول تمثل في المغامرات التي تحمل كل عناصر الاثارة والتشويق والإغراب ، والثاني في المهالة الرومانسية التي أحاطت بالبطلات اللاتي هام بحبهن الفرسان . وبلغ مفهوم الحب في هذه الأعمال قمة الرومانسية العاطفية التي تجسد أعظم الأحاسيس المرفهة والانطلاقات الروحية بحيث تتحول البطلة إلى مخلوق أثيري جميل لا يمت إلى عالم المادة أو الجسد بصلة . ومن هنا اعتبر النقاد أدب الفروسية جزءاً لا يتجزأ من الأدب الرومانسي بصفة عامة ، والذي تكررت فيه الصورة الأثيرية للبطلة الجميلة

المنتظرة في شرفة حصنها أو قصرها ، وقد أحاطها ضوء القمر بهالة نورانية من البهاء ، وذلك قبل أن يأتي حبيبها الفارس على ظهر حصانه الأشهب كي يختطفها إلى وادي الأحلام حيث الحب والجمال والمثال .

ونظرا لارتباط أدب الفروسية بعالم المثل والقيم ، فقد اعتبر بعض النقاد معظم أبطال الملاحم والمآسي تجسيدا لروح الفروسية ينطبق هذا على الملاحم الفرنسية القديمة مثل « أغنية رولان » والقصص الديني مثل قصة « السير ايزامبراسي » ، وحتى بعض الحوادث الواقعية مثل « هافيلوك » وكلها كانت تجسيدا روائيا لمغامرات بطل يحمل كل معاني الفروسية فكرا وسلوكا . ومن هنا كان أوديسياس بطل « الأوديسا » ومعه بحارة الأرجونتيكا من أوائل الأبطال الذين بلوروا معاني الفروسية على الرغم من أن وظيفتهم الأساسية كانت الابحار . لكن مغامراتهم وبطولاتهم بحثا عن الحق والمثل الأعلى لم تختلف كثيرا في جوهرها عن تلك التي سادت أدب الفروسية في فرنسا ابتداء من عام ١١٥٠ وحتى عصر النهضة حين اقتصر الأدب على تصوير حياة الفرسان والنبلاء والأشراف وسيدات الطبقات الأرستقراطية ، وتحول الحب إلى عقيدة جديدة في حد ذاته ، عقيدة لها أبطالها وشهداءؤها ومبشروها ورسلسها وكهنتها .

وقد بلغ تأثير الملاحم والمآسي الاغريقية على أدب الفروسية في العصور الوسطى حدا بعيدا كما نجد في قصص فرسان الحروب الصليبية وفرسان المائدة المستديرة وعلى رأسهم الملك آرثر ، وملحمة أريوسطو المعروفة بعنوان « أورلاندو فيوريوزو » بل إن الحروب التي حدثت في طروادة والمآسي التي حدثت في طيبة قد تكررت ولكن بشكل يناسب روح العصور الوسطى . هناك أيضا غزوات ألكسندر بكل مغامراتها الأسطورية مع الوحوش الخرافية ، ورحلاتها عبر السموات والجنان الأرضية . وكانت الخليفة الوصفية زاخرة بكل الغرائب المذهلة والمثيرة . كذلك اعيدت صياغة غراميات اينياس بطل ملحمة فيرجيل « الانبياء » وجاسون بطل الأرجونتيكا ، على نطاق أوسع ، وتفرعت منها تنوعات جديدة كما نجد في « ترولويس » على يدى كل من بوكاتشيو وتشوسر اللذين مزجا العاطفة الملتهبة بالواقعية الراسخة .

وكانت رواية « دون كيشوت » للروائي الأسباني سيرفانتس ( ١٥٧٠ - ١٦١٦ ) نقطة تحول في النظرة التقليدية تجاه أدب الفروسية الذي تحلى لأول مرة عن روحه الملحمية الجادة وتقمص ثوب السخرية من كل المثاليات الأثيرة . فقد خرج دون كيشوت في مغامراته ، وهويتهم أن المجال لم يزل هو نفسه المجال الذي صال وجال فيه الفرسان الأقدمون الذين قرأ عنهم أخبارهم وأراد أن يحيا على غمطها . فكان المسكين محل سخرية كل من قابلهم لأنه بدا في نظرهم انسانا غريبا قادمًا من عصر آخر لا يمت لعصرهم الواقعي بصلة . لم يكن كسائر الناس يرى الأشياء من حوله ثم يقوم بمنهجها فكريا ، بل كان على عكس ذلك ،

يبدأ بما عنده من أفكار ومثل ليقحمها على الأشياء الخارجية اقحاما .

كان دون كيشوت في سعية الواهم تحسيدا لعصر مضى وانتهى ، لكنه أصر على أن يستخلص من حياة الواقع ما يؤكد له وجود أوهامه . وعلى سبيل الاغراق في السخرية من بطله جعله سيرفانتس رجلا نحिला ضعيفا أثقل جسده بدروع لم تخلق إلا لأجساد قوية سليمة وامتنطى حمارا عليلا ، ومع ذلك يتوهم أنه ينطلق على جواد كجواد أسلافه من الفرسان . كل ذلك كان رموزا مكثفة تصرخ بالدلالة على أن أوان الفروسية قد فات وانتهى ، ومن أراد احياؤه في غير عصره ، فعليه أن يتحمل سهام السخرية من أبناء عصره أنفسهم . إن المفاهيم الانسانية المتطورة تتحول إلى قوالب وقيود جامدة إذا فرضت على الحياة فرضا وأصبحت القانون الذى يحدد للانسان ما يجب وما يجوز وما يمنع .

ذلك كان الخطأ الذى أثر تماما على فكر دون كيشوت وسلوكه . فكلما صادفته على الطريق ظروف غير متوقعة ، رجع إلى النصوص المنقولة المحفوظة ، ليرى فيها ماذا يجب على الفارس أن يصنعه ازاءها ليؤدى واجبه على الوجه الذى ترضى عنه الفروسية وقوانينها . لقد كانت القصص التى قرأها دون كيشوت عن الفرسان الأسبقين ، تدخل تحت بند الأساطير التى لا تتقدم مع الزمن . فهى تبدو دائما متجددة لما تحملها في طياتها من مثل وقيم لا تتغير مع الأيام . ولذلك لم يكن شذوذا من دون كيشوت أن يتأثر بما قرأ ، معتقدا دائما أنه أمام نصوص أزلية أبدية تحمل الحق والخير ، وتحدد طريق الواجب الذى يجب أن يؤديه الفارس .

من هنا كان تفسير دون كيشوت للواقع كما يحسه ويعانيه على أساس من فهمه للمحنة من ملاحم الماضى المجيد . بل كان يبحث عن المواقع التى يراها مطابقة للصور التى قرأ عنها في عهود الفروسية وأمجادها . وكلما توهم أنه وجد هذه المواقع زاد إيمانه بالأفكار القديمة التى تحتاج كيانه . وحتى إذا أعجزته الحيلة عن أن يجد التطابق المنشود ، بين العالم كما هو واقع والنصوص كما قرأها في الكتب ، حاول أن يقرأ ذلك الواقع الجديد قراءة تحوله بالوهم إلى ما كان ينبغي في رأيه أن يكون عليه : وخاصة أنه ليس هناك تفسير واحد ومحدد لكل الأشياء في الواقع ، فلماذا لا يفسر التفسير الذى يجعلها تعبر الفجوة التى حدثت بينها وبين نصوص الكتب وقيم الفروسية ؟! لم يواجه دون كيشوت الواقع الصلب العنيد الذى لا مناص للانسان من الاذعان له والتكيف معه ، بل توهم أن فى استطاعته تكييف هذا الواقع لقيم الفروسية القديمة .

لم يستطع بل لم يحاول دون كيشوت الخروج من شرنقة الوهم التى احتوته ورأى العالم كله من خلالها ، فمثلا كانت أمامه قطعان من الغنم ترعى وسط أكواخ متناثرة ، ومعها فتيات راعيات ساذجات فقيرات . وفى الحال صور له الوهم من قطيع الغنم جيشا عليه أن يواجهه

مواجهة الأعداء في ساحة القتال . ومن الأكواخ قلاعاً حصينة تستحق التأهب للهجوم والغزو ، ومن الراعيات الفقيرات ، سيدات أرستقراطيات ممن كن في حماية الفرسان الأقدمين .

هكذا كان خياله قادراً على تحويل الواقع إلى وهم كما كان قادراً تماماً على جعل الوهم واقعاً يعيشه بكل جوانحه . حتى طواحين الهواء تحولت إلى عمالقة فرضت عليه القتال فامتشق في الحال سيفه وراح يحاربها . لكن هذا الجانب المسلى في الرواية لا يطنى على المغزى الفلسفى منها ، والذي يضعها كحد فاصل بين العصور الوسطى وعصر النهضة : أى أن دون كيشوت وقع بين شقى الرحى وأصيب بانفصام الشخصية — إذا جاز لنا أن نستخدم هذا الاصطلاح السيكلوجى الحديث — وذلك لأنه عاش بجسده في عصر النهضة في حين لم يخرج فكره وسلوكه عن إطار العصور الوسطى ، ظناً منه أنه يستطيع بهذا إعادة أمجاد تلك العصور .

ولم يكن سيرفانتس بروايته « دون كيشوت » يقصد أن روح الفروسية قد اندثرت تماماً ، بل أوضح من خلال بطله أن الفروسية بمفهوم العصور الوسطى قد انتهت ، وعليها أن تواكب روح العصر الجديد . فالفروسية ليست مجرد فارس يرتدى الدروع الثقيلة ويمتطى جواداً ويقتحم المخاطر ، بل هى روح ترتبط بالمثل العليا في حياة الانسان بصرف النظر عن الزمان أو المكان . فالفروسية جوهر وروح قبل أن يكون شكلاً ومظهراً . والدليل على ذلك أنها استمرت تسرى في أعمال أدبية كثيرة . برغم ضربات السخرية التى تلقته على يدى سيرفانتس . فمازال معظم الأبطال التراجيدين والمحميين يتحلون بهذه الروح وإن اختلفت مظاهرها التقليدية فهى تجسيد للدافع الانسانى فى أنقى صوره ، ولن يتخلى الانسان أبداً عن اعجابه بقيم الشهامة والشجاعة والمروءة والجرأة من أجل الحق والخير والجمال .

بل إن الفروسية عادت مرة أخرى بأشكالها التقليدية إلى روايات كثيرة نشرت في أوروبا في القرن الثامن عشر . وهناك روائيون أقاموا شهرتهم على هذا النوع من الروايات مثل الروائى الاسكتلندى ، السير وولتر سكوت ( ١٧٧١ - ١٨٣٢ ) الذى استقى معظم رواياته من مغامرات فرسان العصور الوسطى وغرامياتهم مع الأميرات وسيدات الطبقة الأرستقراطية . صحيح أن هذه الروايات لم تحتل مكان الصدارة بين القمم الروائية وذلك للنمطية التى ميزت أبطالها ، ولواقفها المعرفة فى المثالية والمسرفة فى العاطفية . ولفكرها الذى لا يرى فى الشخصيات سوى الإيجابيات والمثاليات ، بحيث تخرج من دائرة البشر الذين نعرفهم ، ومع كل ذلك تظل هذه الروايات تشكل عالماً غامضاً مثيراً قائماً بذاته .

ومن الواضح أن الكوميديا قامت بدور تصحيحى فى هذا المجال ، وخاصة عندما

أسرف بعض الأدباء في تجسيد مبالغات الفروسية . وبأق كل من شكسبير وموليير على قمة الكتاب الذين سخرؤا من التطرف المثلأ المصطنع لطبقة الفرسان . وهما يقتربان كثيرا من سیرفاتنس على أساس أن الفروسية جؤهر وروح وليست مجرد شكل ومظهر ، بدليل أن شكسبير الذى سخر من الفروسية التقليدية فى كوميدياته ، قام بتجسيد روحها الحقيقية فى أبطاله التراجيدين والتاريخيين .

وبالرغم من أن معظم شخصيات الأعمال التى تدور حول الفروسية لا تنتمى إلى عالمنا الواقعى بصلة وثيقة ، فإن قدرة الكتاب على خلق الجو الخاص بأعمالهم جعلت القراء يقتنعون بمنطقية ما يجرى إلى حد كبير . ولا شك أن الحبكة المثيرة لعبت دورا كبيرا فى إثارة حب الاستطلاع عند القارئ بحيث لم تكن لديه الفرصة ليسأل حول مدى معقولة المواقف والشخصيات التى تمر أمام عينيه فوق صفحات الرواية . ومن هنا كان إقبال السينا العالمية — منذ اختراعها — على اخراج روايات الفروسية نظرا لشعبيتها الكاسحة بين الجمهور ، واعتمادها على التسلية والإثارة أكثر من بلورتها للفكر والثقافة .

وفى العصر الحديث أخذت الفروسية أشكالا عديدة تناسب روح العصر . فقد أصبح المضطهدون من أجل مبادئهم فرسانا بمعنى الكلمة ، وينطبق نفس المنهج على الرحالة والمغامرين والمستكشفين والشهداء والباحثين عن معنى وجودهم . وعندما تقترب رواية الفروسية من قضية معنى الوجود فإن هذا لا يعنى أنها استطاعت أخيرا دخول مجال الفكر الإنسانى الجاد . وكانت روايات الأمريكى ايرنست هيمنجواى ومسرحيات يوجين أونيل دليلا عمليا على هذا الاتجاه الذى يبلور المفهوم المعاصر للفروسية . فلم يعد البطل هو الفارس المغوار الذى لا يعرف الخوف أو القلق أو الشك أو التردد ، بل أصبح الفارس الذى يعانى من كل هذه الاحباطات فى مواجهة ضغوط العصر . فالفارس القديم كان ينطلق دائما إلى الأفاق البعيدة ، ولا يكتفى بها بل يحاول توسيعها بقدر الإمكان حتى تتسع لطموحاته المتجددة ، أما الفارس المعاصر فغالبا ما ينطلق إلى داخل ذاته ويبحر بين موجاتها المتلاطمة بحثا عن معنى وجوده . فقد أدرك إنسان العصر الحديث أن معنى وجوده يكمن داخله وليس فى المغامرات التى يمارسها مع الآخرين . وبذلك تغير مفهوم الفروسية من مضمون اجتماعى مادى إلى مضمون نفسى روحى . واثبتت الفروسية بهذا قدرتها على مواكبة كل العصور .



يعتقد كثير من النقاد والدارسين والأدباء أن الفن أكثر قدرة على الاقتراب من القوى القدريّة الخفية التي تتحكم في حياتنا ، من العلوم التجريبية والطبيعية التي لا تعترف إلا بالمشاهدة والتجربة والدليل المادى الملموس . ويرغم تقدم جميع العلوم الحديثة إلى درجة غزو الفضاء والكواكب الأخرى ، فإن الانسان مازال تحت وطأة قوى خفية نلمسها في التأثير الذي تمارسه على حياتنا دون أن ندري كنهها أو ندرك ما هيّتها . فنحن لا يمكن أن نفسر علميا الأسباب الخفية الكامنة وراء نقاط التحول في حياتنا التي قد يتحكم فيها فارق ثانية من الزمان أو بوصة من المكان . وهذا يبدو بوضوح في الصدف التي تغير حياتنا باستمرار فهي موجودة بالفعل . وقد يفسرها البعض علميا بأنها تفاعل حتمية المكان مع الزمان بحيث يؤدي إلى الصدفة التي تؤثر في وجودنا . وهذا تفسير علمي سليم ولكنه قاصر لأن العلم لا يستطيع تفسير الدلالة أو المعنى الكامن وراء هذه الصدفة ، لأن هذا المعنى يختلف من شخص لآخر . بل إن العلم يعجز عن مساعدة الانسان في محاولة السيطرة على بعدى المكان والزمان اللذين يظل تحت رحمتها منذ أول لحظة في حياته حتى آخر لحظة فيها . ومن ثم فإن التفسير الأدبي المرتبط بالعامل الانسان يدخل في مجال الحتمية الميكانيكية ويشكلان سويا المجال الذي يستطيع فيه الأدب الاقتراب من عناصر الحتمية القدريّة من أمثال الصدفة والحظ والتفاؤل والتشاؤم والأحلام والتنبؤ بالمستقبل والايان والخوف من المجهول والقسمة والنصيب والمكتوب وغير ذلك من الظواهر اليومية التي قد يعجز العلم عن منحها دلالات معينة من خلال منهجه التجريبي . هنا يستطيع الأدب أن يصول ويجول مستغلا أدواته الوجدانية والعقلانية على حد سواء .

وقد لا يعترف البعض بوجود عنصر القدر في حياته لأنه يجب تفسير كل ظاهرة تفسيراً علمياً مقنعاً ، لكننا نجدّه يعترف به في صورة أو أخرى لأنه ليس من المهم تسميته بالقدر ولكن المهم الاحساس بوجود هذه القوى الخفية ولنسمها كما نشاء . ذلك أننا لا نستطيع انكار وجود هذه القوى إلا إذا استطاع العلم مواجهة كل علامات الاستفهام الانسانية باجابات مقنعة ، بحيث يستطيع الانسان - مثلاً - أن يقهر المرض والموت وكل القوى التي تهدد كيانه ووجوده . وهذا احتمال يستحيل اثباته علمياً لأن طبيعة الحياة البشرية تتنافى مع الخلود . والمادة وان كانت لا تفنى ولا تستحدث من العدم إلا أن أشكالها غير خالدة بل

تبدل بتغير الملابس والظروف والتفاعلات والعوامل الكيميائية والفيزيائية والجغرافية والتاريخية والجيولوجية والبيولوجية . وهذا التغير المستمر يمنعنا من التعرف على المادة في شكل خالد مستمر . وفقدان الخلود هذا يدخل في مجال العوامل القدرية التي تحكم الوجود الانساني والتي تعالجها الفلسفة والأدب والفن بصفة عامة .

ويعتبر الفيلسوف الانجليزي برتراند راسل نفسه عالما ذريا في مجال المنطق . وهذا يعني كما يتصور أنه لابد من الاعتماد على التحليل للافضاء إلى طبيعة الأشياء التي نقوم بفحصها . ويرى راسل امكان الانسان أن يستغل التحليل الى أن يصل الى أشياء يعجز أمامها التحليل وهي مايسميه بالذرات المنطقية . وهذه الذرات منطقية لأنها ليست ذرات من المادة ، وإنما هي ذرات فكرية تصنع منها الأشياء . ويعتقد راسل أن الفلسفة لن يكون لها غدا ما كان لها من أهمية عند الاغريق أو في العصور الوسطى ، ويتنبأ باحتمال أن يحرم العلم الفلسفة من أهميتها .

ويمكن أن نضيف إلى قول راسل أنه إذا كان التحليل العلمي سيقف عاجزا أمام إدراك كنه هذه الذرات المنطقية ، وإذا كان العلم سيحرم الفلسفة من أهميتها ، فإنه لن يستطيع حرمان الفن من السحر الكامن فيه . هذا السحر الذي يتسلل إلى الذرات المنطقية عند الانسان من خلال تيار الشعور واللاشعور . وليس السحر هنا نكسة إلى الوراء تتنافى مع روح التقدم العلمي لأنه يعمل بناء على قصد محدد لاستحضار انفعالات معينة دون غيرها لاطلاقها في أمور الحياة العملية أو كما يقول رويين جورج كولنجوود في كتابه « مبادئ الفن » :

« إن السحر تمثيل ، والانفعالات التي يستحضرها تقدر تبعا لدورها في الحياة العملية ، فهي تستحضر للقيام بمثل هذا الدور ، وتتزود بالنشاط السحري وما فيه من قوة خلاقية ، أو تساعد على تركيز الجانب السحري في الحياة العملية بالتيار الانفعالي الذي يدفعها ومن ثم فإن السحر ضروري لكل حالة يصادفها الانسان ، وهو موجود بالفعل في كل مجتمع سليم وأى مجتمع — مثل مجتمعنا — يعتقد أنه قد تجاوز الحاجة إلى السحر إما قد أخطأ في هذا الظن أو هو مجتمع ميت ، في حالة احتضار بسبب افتقاره إلى العناية بكل ما يساعده على البقاء » .

وعندما يقوم الأدب بتجسيد قوى القدر في الأعمال الأدبية فإنه بهذا لا يتنافى مع العلم ولكنه يستغل من الأدوات ما يتفق مع طبيعته . هي أدوات لا يهم أن تختلف أو تتفق مع الأدوات العلمية لأن المهم هو الهدف وليس الوسيلة . والهدف هنا يكمن في محاولة تكامل المعرفة الانسانية وهو هدف يسعى إليه كل من العلم والفن الذي يستخدم الطاقة السحرية والجمالية الكامنة فيه . ذلك أن التحليل العلمي للبحث مازال عاجزا عن تفسير وتحليل



هذه القوى القدريّة . أما العمل الفني فيطلب من الجمهور أن يبحث ويستخلص المعنى الكامن فيه دون تطبيق مقاييس معدّة ومناهج مسبقة وقوانين صماء لأن سحر العمل الفني سيظل في هذه اللمسة من الغموض . هذه اللمسة التي نحسها ولكننا لا نلمسها . . وهي لمسة قريبة من تلك التي تحدّثها القوى القدريّة في أنفسنا . أي أننا نستطيع أن نرى هذه القوى مجسّدة ومتبلورة أمامنا داخل العمل الفني وليس كما نحس بها مجردة ونائية . والفن يمنح الإنسان القدرة على النظر داخل كنه هذه القوى من خلال البناء الدرامي المجسّد أمامه . ولكن هذا لا يستدعي تفسير كل صغيرة وكبيرة في العمل الفني وإلا قتل روح السحر الكامنة فيه كما يقول رولان بارت في كتابه « النقد والحقيقة » : « مهما ذهب النقد في تفسير العمل الفني ، فإنه يحتفظ دائما بسر كامن في أعماقه وأحيانا تؤدي محاولة الكشف عن هذا السر إلى تجريد العمل الفني من إمكانيّة إضافات جديدة » .

من هنا كانت أهمية الصنعة والأسلوب عند الأديب . فها سويا يشكّلان عملية إرادية تنظيميّة تسمح للأديب بالتحكم في فنه وأدواته ، ولابد أن يكونا في خدمة فكرة أو نظرة خاصّة إلى العالم فالفنان ذو الأسلوب الخاص هو من تبدو في أعماله علاقة حيّة من نوع خاص بينه وبين العالم . كذلك فإن الفن امتلاك للواقع وانتصار على القدر ولا يقتصر على مجرد تقبل الأمر الواقع وما تأتى به الأيام . فمن طبيعة الفن محاولة امتلاك المكان والزمان والممكن واتزاعها من دائرة العالم الذي يتحكم فيها وسيطر عليها . إن كل فن خلاق هو في صميمه صراع ضد القدر وضد الشعور بما يحمله الكون من عدم اكتراث بالإنسان أو تهديد بافئائه في أية لحظة ، أو بعبارة أخرى صراع ضد جاذبيّة الأرض وضد سلطان الموت . وعندما يستطيع الفنان إحالة العمل الفني إلى شيء إنساني فإنه يجعل للشئ صفة الوجود : أي يستطيع أن يضفي على عمله الفني مثالا لغة جديدة لم تكن موجودة في الواقع وفيما يحيط به ، فيصبح العمل الفني عندئذ في نظرنا شيئا آخر يستحيل فيه الفناء والفضوى وعدم التحدد وانعدام المعنى وطغيان القدر ، أي يصبح شيئا إنسانيا استطاع أن يفلت من طائلة الفناء .

ولعل معظم المآسى المسرحيّة والروائيّة كانت بمثابة صرخة في وجه هذه الختميّة الصماء التي أوجدت القوة التي اصطلمحنا على تسميتها بالقدر . فالزمن يسير في اتجاه واحد ولا يمكن أن يتراجع أبدا . وذلك هو السبب الأول في وجود العنصر المأسوي في الحياة الإنسانيّة . فالإنسان لا يستطيع إصلاح الخطأ بإعادة الماضي ، فعنى حدث الخطأ أصبح ملكا للإنماضى الذي لن يعود . إن البطل التراجيديّ يكره الزمن لأن دورته صماء لا تتعب بالأم الإنسان ، ولا يمكن أن تتراجع إلى الوراء ولو للحظة . والتراجيديا تجسّد مواجهة الإنسان للقدر حين يصارعه إلى آخر لحظة في حياته برغم أنه يعلم جيدا أنه محكوم عليه بالفناء والهزيمة مقدما .

من هنا نشأ مفهوم البطل التراجيدى كما عرفه أرسطو وأقام عليه نظريته في التطهير .  
إنه البطل الذى يسعى وراء هدف مستحيل التحقيق وفي الوقت نفسه ينذر حياته ثمنا لتحقيق هذا الهدف رغم استحالة ، وكأنه يريد ارجاع عجلة الزمن إلى الخلف حتى يصلح ما أفسده الدهر . إنه يريد أن يثبت ارداته أمام قدره المحتوم في حين أنه يتساوى تماما مع كل المخلوقات الأخرى في موقفها من القدر . بل إنها أسعد حظا منه لأنها تعيش بدون تلك الشرارة المحرقة التى تطلق عليها الارادة التى تلهب ظهره بسيطا من نار في كل لحظة يعيشها .

ان البطل المأسوى يعلن تحديه الواضح والصريح للقدر الذى لا يمنح الانسان الفرصة الكاملة حتى يثبت وجوده كما يراه . ولعله يثير في أنفسنا العطف عليه لأننا نود بدورنا أن نثبت ارادتنا في مواجهة القدر . لكننا نخاف من مصير البطل لأنه لم ينجح انسان من قبل في تغيير مصيره وتحويله إلى وجهة أخرى . لذلك فقد قضى على نفسه بالفناء اللحظة التى قرر فيها اثبات ارداته . ونحن لا نملك في مواجهة البطل التراجيدى سوى الشعور بالعطف نحوه والخوف من مصيره لأنه يشترك معنا في الخصائص البشرية بكل ثغرات ضعفها ، لذلك نتخيل أنفسنا في مكانه بحكم أن هذا احتمال قائم . من هنا كان احساس التطهير الذى تمارسه التراجيديا على وجداننا من خلال أحاسيس العطف والخوف التى تقترب بنا من قوى القدر الغامضة دون أن نصاب بأذى حقيقى لأن البطل يتحمل الأذى والموت ويتحدى القدر نيابة عنا .

أما بالنسبة للقدر في الرواية فيقول ادوين موير في كتابه « بناء الرواية » إن تحكم القدر يبدو على أشده في الطريقة التى يتصرف بها في الحياة الانسانية في الرواية التسجيلية . أما الشخصيات في الرواية الدرامية فتמות في الوقت المناسب كمايقول نيتشه . فالكاتب أهاب ومايكل هنشارد وكاثارين ايرنشويغادرون الحياة كلهم في اللحظة التى أعدها القدر لهم منذ زمن بعيد . ولكن الأمير اندريه يموت فجأة بطريقة عرضية في الوقت الذى يضع فيه الخطط لمستقبله .

هنا يتساءل بيرسى لبوك في كتابه « حرفة الرواية » عن المعنى أو المضمون أو ما يجب أن يسميه بالمغزى الأخلاقى في الرواية ؟ فإذا كان للارادة الانسانية والبصيرة المهمة أى معنى فإن هذا المعنى لا وجود له في موت الأمير أندريه المفجائى ، ومع ذلك فإن للحياة عند تولستوى مغزى . وفي الواقع فإننا أحسننا من وراء موت الأمير أندريه المفاجع غير المنطقى وإن يكن ذلك بطريقة غامضة ، أن تولستوى قد أدرك أو كان يحاول ادراك وجود قانون ربما كان ضروريا يرجع إليه هذا الموت المفاجئ ذو المغزى في حياة واحدة . وقد كان ما أدركه هو قانون القدر في الرواية التسجيلية . وهو في جوهره مجرد وجه آخر للزمن الحسابى يحتوى

كل شيء : الحياة والموت ، والفوز والهزيمة . يحتويها نظريا في نسب ثابتة مقننة ، إلا أنه يطلقها في لحظة قدرها قبل ذلك حين تتكشف بطريقة نهائية .

وهذا القدر لا يمكن ادراكه بل يحسه الانسان بالايان والحدس ، كما أنه خفى وغامض وميتافيزيقي ، يقسم كل ثواب وعقاب ولكن طبقا لشروطه وقوانينه الخاصة ، وبالطريقة التي تبدو للانسان عادلة أحيانا وظالمة أحيانا أخرى . أما في الرواية الدرامية فالقدر ظاهر ، نراه وهو يتجلى في الحياة التي يسقط عليها لحظة الكشف ضوء باهر ونرسخ له ، على النقيض من ذلك تقف الرواية التسجيلية فعندما يكون العالم الانساني واضحا ومباشرا فإن القدر يظل غامضا ، ومايسعنا إلا أن نسلم على أساس من الايمان بقوانينه التي لا تدرک . فمفهوم كاتب الرواية التسجيلية عن القدر مفهوم ديني في معظم الأحوال وخاصة في العصور الأولى . إن تلك القوة التي تقسم المخاطرة والألم والعمل والمتعة والموت كأنها من عالم خفى ، توقف الرهبة وتتطلب التكفير عن الذنب أو الرضا والاستسلام أولعها أوجدت في وقت ما ، تلك الآلهة المعينة التي كان يمكن أن تقدم اليها مثل هذه القرائين .

إن الروايات التسجيلية القديمة الكبيرة مثل قصة دودا وملحمة الأوديسا روايات دينية أو هي على الأقل من ذلك النوع الذي يسميه لبوك ومعه موير نوعا دينيا ، في مفهومها للقدر ، ولكن يبدو أن قدرة الجنس البشري على « التأجيل الارادى للانكار » قد ضعفت . فمفهوم القدر في « الحرب والسلام » أو « حكايات الزوجات العجائز » ليس إلا انعكاسا لما كانت عليه قصة داود ولكن صبغة دينية تظل مع ذلك فيها . فالايان بجذوى التكفير عن الذنب قد ولى إلا أن الايمان بشيء ما وراء الحركة العرضية للحياة الانسانية ما يزال باقيا ، ومعه ذلك التأجيل الارادى للانكار الذي نسميه بالرضا والاستسلام . وسوف يتبقى هذا بوصفه من بقايا الشعور الديني في كل الروايات التسجيلية جيدها ورديثها لأنه صورة « لدورة الميلاد والنمو ، فالموت والميلاد من جديد » لا تتم إلا إذا تضمنته وإلا خلت من كل قيمة على الإطلاق .

ومن ناحية أخرى فإن كاتب الرواية الدرامية يعترف بالقدر الذي ينكشف في العالم . وهذا اللون الخاص من الايمان ليس مطلوبا منه . إنه يرى الحدث علة ومعلولا ، وكلاهما يعبران عن حقيقة واحدة ، ولكن يتحركان في مجالين مختلفين . وينبغي أن يكون للعلة والمعلول كليهما حقيقة خارجية وداخلية في الرواية الدرامية إذا لم يكن مجرد عمل آلى بحث ، كما ينبغي أن يبرز الكاتب في الرواية التسجيلية هذين الجانبين بقدر متساو إذا أراد أن يكون لتلك الرواية معنى . وينبغي أن يحافظ الكاتب محافظة صارمة على سمة القدر المجهول وسيره المنتظم على أن تقدم البقية كصورة لكل ما يمكن ادراكه .

ان الأدب فى محاولة تجسيده لقوى القدر من خلال الأعمال المسرحية والروائية يساعد الإنسان فى التقرب منها واستيعابها بقدر الإمكان ، مستخدما فى ذلك أدوات الفكر والفن التى تتعامل مع الحس والحدس والوجدان ، والتى يتجنب العلم استعمالها بحكم اعتماده أساساً على العقل . وإذا كانت الأعمال الأدبية قد عجزت عن إعطاء الإنسان إجابات شافية عن كل علامات الاستفهام التى تترافق منذ بداية التفكير الإنسانى حول عنصر القدر ، فىكفيها أنها كانت أسبق أدوات الفكر إلى التعامل مع هذه القوى الغامضة المحيرة . ولا شك فقد أضاف هذا التعامل أضواء وأبعادا إلى مفهومنا للقدر لم تكن متاحة بدونه .

اصطلح معظم الناس في عصرنا هذا على أن القلق الذى نعانیه وينهشنا من الداخل مرض العصر لدرجة أن العصر كله سُمى بعصر القلق . والكتب التى صدرت فى علاج القلق فى الخمسين سنة الأخيرة لا يمكن حصرها ، ولكن يكفى أن نذكر كتاب ديل كارنيجى الشهير « دُع القلق وابدأ الحياة » الذى أكد فيه أن القلق والحياة ضدان لا يمكن أن يجتمعا ، وأن الانسان الذى يريد أن يعيش حياة حقيقية لابد أن يتخلص من القلق أولا .

ولكن كارنيجى وأمثاله نسوا أن هذا القلق المرضى هو من نتاج العصر الحديث والحياة المعقدة المرهقة التى نحيها ، وأن هناك قلقا صحيا لا غنى للانسان عنه ، لأنه الطاقة التى تدفعه دائما لتطوير حياته وتحسينها . وأن هذا القلق بدأ مع بداية الانسانية وتجسد فى نقاط التحول المصيرية التى مرت بها بطول تاريخها . ذلك أن تطور الحضارة الانسانية كان بدافع القلق الصحى نحو الأفضل والأقوى والأجمل .

وقد استطاع الأدب منذ عصر هوميروس تجسيد هذا النوع الصحى من القلق سواء فى الشعر أو المسرحية أو الرواية . وعندما بدأ العصر الحديث بتعقيده وصعوبته واضطرابه من جراء الثورة الصناعية وتقسيم العمل وضيق الانسان فى مواجهة القوى الجديدة بدأ علم النفس فى القاء الأضواء على هذا النوع الجديد من القلق الذى لم تعرفه العصور السابقة على وجه التحديد . ومن خلال العلاقة الحميمة بين الأدب وعلم النفس ظهرت أعمال أدبية تجسد مظاهر القلق المرتبطة بالكبت والملل والهستيريا وغير ذلك من الأمراض النفسية والعصبية التى عرفها الانسان المعاصر .

وأسباب القلق ونتائجه لا يمكن حصرها لكثرتها وتعددتها وتنوعها . ولذلك يجد فيها الأديب المعاصر مادة خصبة لأعمال متجددة . فقد ترجع أسباب القلق إلى الحياة الجنسية الهزيلة ، أو الجحود ، أو القمع ، أو الكراهية ، أو الخوف ، أو الاحساس بالذنب أو زيادة الانشغال ، أو الشعور بالضيوط المتزايدة ، أو الصراع الاجتماعى والاقتصادى ، أو الشاؤم من المستقبل . . . الخ . وقد عبر معظم الأدباء عن هذه الحالات المرضية باستخدام الاسقاطات التى تنجسد فى سلوك الشخصيات وتصرفاتها فى حياتها اليومية .

وهناك من الأدباء المعاصرين من أقام بعض قصصه على منهج نفسى يعالج هذا المفهوم أساسا . فقد وصف جون إيرفين فى إحدى قصصه كيف يؤدى الموقف الاقتصادى الراهن وما يصحبه من زيادة انشغال وقلق وهم ، إلى أن تفقد الحياة فى نظر صاحبها كل طعم . كان مستر تيمس كاتباً فى أحد مكاتب لندن ، وكانت تتردد على ذهنه باستمرار فكرة تلخص فى : « ماذا يحدث لو وجد نفسه فى يوم من الأيام عاجزا عن العمل ؟ » وكثيرا ما كان يستيقظ من نومه فزعاً صارخا من حلم رآه فى منامه ورأى فيه أنه قد فصل من عمله .

وأصبحت هذه الفكرة وهذا الرعب ، شغله الشاغل طوال أيامه . وبمضى الأيام انتزع القلق الطاغى خيراً ما عند الرجل من امكانات . كان يحس فى قرارة نفسه بدافع يدفعه أحيانا إلى المغامرة ويطلب منه أن يفعل شيئا يثبت به وجوده وأنه على قيد الحياة ، لكن قلقه الدفين وخوفه من المغامرة بوظيفته كان كفيلا أن يسلمه لمزاجه السوداوى ويضيف بذلك قلقا جديدا إلى ما لديه من مخاوف كثيرة .

لقد فكر يوما فى الزواج ، ولكن فكرة احتمال أن يصاب بمرض أو أن يطرد من عمله بعد أن تصبح له زوجة وربما أولاد يعولهم ، كانت كفيلا لأن ترده إلى كآبته القديمة . ثم وقع المحظور وفقد الرجل وظيفته وضاع ما أدخره فى سالف حياته ثم دممه المرض . وذكر الطبيب فى تقريره أن أيام الرجل فى الحياة معدودة . وكم كانت دهشة الطبيب لما أحدثه هذا النبأ فى نفس الرجل من راحة وهدوء إذ أخذ يردد « شكرا لله لقد استرحت الآن » ومات مستر تيمس بعد ذلك بثلاثة شهور .

وقبل إيرفين كان تشيكوف رائدا فى هذا المجال وخاصة فى قصصه القصيرة . فكان البناء الدرامى فى معظم قصصه ينهض على فكرة تطرأ على بال البطل يفعل قلقه وحساسيته تجاه الآخرين . وسرعان ما ترسب هذه الفكرة فى اللاشعور ثم ينعكس على تصرفاته التى تتوالى فى سلسلة منطقية الحلقات إلى أن تصل إلى نهايتها الحتمية ، هذا فى الوقت الذى ندرك فيه أن الشخصيات المحيطة بالبطل لا تدرى شيئا عن أوهامه وقلقه . ولعل أشهر قصتين قصيرتين لتشيكوف فى هذا المجال قصة « موت موظف » و« مروجو الاشاعات » . فى القصة الأولى يحدث أن يعطس موظف فى قفاز رئيسه ، ويظن أن الطامة الكبرى قد وقعت على رأسه ، ويظل يعتذر لرئيسه طوال القصة لدرجة أن الاعتذار يتحول إلى مطاردة ، فى حين أن الرئيس ، لم يعر أى التفات سواء إلى العطس أو الاعتذار لأن الموضوع أساسا لم يشغل باله . ولكن الموظف وقع ضحية الاحساس بالذنب والخوف من العقاب والقلق على المستقبل . ويظل هذا الاحساس فى التضخم حتى ينتهى بموت الموظف فعلا .

وفى القصة الثانية يحدث أن يحضر أحد المدرسين حفلا أقامه زميل له فى بيته ودعا اليه كل هيئة التدريس . وكان بطل القصة مغرما بحساء السمك الذى رآه بالمطبخ فلم يتمالك

سوى أن يرتشف رشفتين منه . ولكنه شعر أن صوت الرشفة كان تماما مثل القبلية الساخنة وخاصة أن الطباخة كانت امرأة جميلة واقفة بجواره تبتسم . وبدأ القلق يساوره من أن الزملاء الجالسين في الغرف المجاورة لابد أن يكونوا قد سمعوا الرشفتين وظنوا أنه قبل الطباخة فخرج اليهم وبدأ في نفى هذا الظن أمامهم واحدا واحدا . خاصة أن قلقه جعله يتصور سوء الظن في أعينهم ، في حين أنهم لم يسمعوا ولم يدركوا شيئا في الواقع . ولكن بحكم أن القلق يأتى دائما بنتيجة عكسية ، فقد أصبحت قبلات المدرس للطباخة في اليوم التالي حديث كل الناس .

وقد وجدت كل من التراجيديا والكوميديا مادة خصبة في أنواع القلق المتعددة التي تنهش الانسان ، بل إنها امتزجتا في معظم الأحيان في محاولة لبلورة هذه التعدد والتنوع . ولعل في موقف العانس التي تبحث كل ليلة عن لص مخبئ تحت سرير نومها صورة من هذه التراجيديا النفسية والكوميديا الاجتماعية .

وكان الاحساس اللاشعورى بالذنب وما يتصل به من عدم استقرار وخاوف لا ارادية وشك وريبة من المضامين المفضلة عند كثير من كتاب المسرحية والرواية المعاصرين . فالانسان الذى يشعر بذنبه يعيش في حالة مستمرة من القلق والحيرة والتوتر والصراع وعدم الملاءمة والشعور بالنقص تجاه الآخرين . وهذه كلها تشكل مضمونا فكريا خصباً للأديب . والاحساس بالذنب قد يكون شعوريا أو لا شعوريا . فقد ينجم عن عمل اجرامى قام به الفرد ويذكره تماما . وهذا الوعي المباشر للجريمة هو الذى يجعله في حالة خوف من ضميره ومن القانون . ومن ناحية أخرى قد يكون الشعور بالذنب مجرد احساس لا شعورى مؤلم ، تمتد جذوره إلى عمل قام به الشخص أيام طفولته ، فتنتج عنه عقدة الذنب التي تكونت في عقله اللاشعورى . وكثيرا ما نجد شخصيات مسرحية أو روائية تصف حياتها بأنها أصبحت لا طعم لها وأنها لم تعد تستحق الاهتمام ، وهى بذلك إنما تعبر عن قلقها الدائم المستمر الذى تحاول جاهدة تتبع مصادره .

وهذا الاحساس بالذنب لم يكن قاصرا على العصر الحديث ، بل مرتبط بضمير الانسان أساسا . لذلك لا يفيد كثيرا أن نأخذ المريض بالنصح والارشاد والكف عن القلق . فليس بين الناس من يجب أو يرضى عن قلقه أو يرغب فيه ، وليس أيضا بينهم من يرغب في حياة التوتر النفسى المستمر ، والثورة والغضب لأنفه الأسباب . ولا يكون الفرد كذلك إلا إذا كانت نفسه مثقلة بفكرة مخيفة أو عقدة تخفى على شعوره . وقد يعلم الفرد أحيانا ما لديه من اضطراب إلا أنه لا يقوى على مواجهته . فمن العبث مثلا أن نخبر ليدى ماكبت أن تكف عما يساور نفسها من قلق وهم . فقد كان يجرى في نفسها صراع بين ضميرها ومشاركتها في جريمة خسية . وقد جسدت الأعمال الأدبية الفكرة الجوهرية التي

تؤكد أنه ما لم يحل هذا الصراع بطريقة أو بأخرى فليس من سبيل إلى وصول الشخصيات بر الامان والطمأنينة والراحة . ولذلك نأت كل الأعمال الناضجة عن النصح والوعظ والارشاد .

هذا عن القلق المرضى الذى تبلورت ملامحه فى العصر الحديث وأصبح من أبرز سماته ، أما عن القلق الصحى فقد تتبعه الأدب على مر العصور ، وخاصة من خلال المسرحيات والروايات التى تسرد المعاناة التى مر بها رواد الفكر والفلسفة والعلم والأدب والفن وغيرهم فى مختلف مجالات الحضارة فكل رائد فى مجاله لا يرضى بالواقع بدافع من طبيعته القلقة ، ذلك أنه يطمح دائما إلى المثال ، وخاصة أنه يرى ما لا يراه الناس العاديون التقليديون الذين تستغرقهم مطالب حياتهم اليومية وضغوطها فلا يرون أبعد من موطئ أقدامهم ، ولذلك يصبح قلقهم قلقا شخصيا بحثا يزول بمجرد تلبية هذه المطالب أو التخفف من هذه الضغوط .

والأديب الذى يتخذ من القلق مضمونا لأعماله ، يحس بوطأة القلق من أجل الآخرين ، وليس من أجل نفسه فحسب ، إنه يرى اللحظة الراهنة فى اطار العصر كله ، وبذلك يستشرف آفاق المستقبل . وعندما يكشف عن السلبيات التى يمكن أن تستفحل بمضى الأيام لابد أن يتباه القلق ويبدأ فى دق أجراس التنبيه والانذار . وقد يتزعج التقليديون المتطامنون هذه الضجة التى يحدثها الأديب ويرون فيه شخصا مقلقا للراحة ، أو بومة تنعق فى وجوههم بالويل والثبور وعظائم الأمور . وقد يصيب الأديب من هذا النفور أو العداء أضرارا شخصية ولكن شعلة القلق التى تحترق داخله لا تسمح له بالتهاون أو التفاضى أو التجاهل أو اللامبالاة . فقضاياه ليست شخصية بل قومية وإنسانية ، ولن يستريح الا بتوصيل الرسالة ، حتى لو دفع حياته ثمنا لرسالته .

وفى كثير من الأعمال الأدبية كان هذا القلق الخلاق وراء معظم المآسى والمحن التى مر بها رواد الحضارة الانسانية على مر التاريخ وفى مختلف البقاع . فكم من عالم اكتشف نظرية جديدة قلبت الموازين السابقة كلها رأسا على عقب ، وعندما وقع فى مواجهة مباشرة مع السلطات أصر على نظريته حتى الموت ؟! وكم من عالم ظل يلهث وراء اكتشاف فيروس غامض محير خطير حتى قضى عليه هذا الفيروس ؟! وكم من فيلسوف طورد أولقى حتفه لقاء تنوير عقول الناس وتعرية الحرافات والخزعبلات والادعاءات وكل مظاهر الدجل والشعوذة ؟! وكم من أديب نشر عملا له وهو يعلم جيدا أنه فتح على نفسه باب الطوفان الذى لا بد أن يفرقه ؟! وكم من فنان أصر على عمله الفنى الذى صدم مجتمعه كله وجلب عليه عداؤه ، ومع ذلك لم يعبأ وسار فى طريقه متحملا كل النتائج ؟!



والمناجاة أو المونولوج النفسى فى المسرحيات ، وتيار الشعور واللاشعور فى الروايات ، كل هذا يوضح لنا أن رواد التطور الحضارى كانوا يجدون لذة وتحقيقا لوجودهم الحقيقى فى الاكتواء بنار القلق ، تلك النار التى يرون على ضوئها المبهر آفاقا وأبعادا من الصعب أن يدركها من انشغلوا بقضايا حياتهم الشخصية الضيقة . ويقول بعض الباحثين إن الأدباء والمفكرين إذا لم يجدوا ما يقلقون من أجله فإنهم يبتكرونه ابتكارا ، ذلك أنهم إذا فقدوا شعلة القلق الخلاق داخلهم فإنهم يفقدون دورهم الريادى فى حياة الناس .

وكان فحول الشعر العربى أسبق أدباء العالم إلى بلورة قضية القلق الخلاق الذى يدفع المثقف الرائد ثمنه من راحته وسعادته وحياته . يكفى أن نذكر على سبيل المثال بيتين لأبى الطيب المتنبى قال فى الأول :

ذو العقل يشقى فى النعيم بعقله

وأخو الجهالة فى الجهالة ينعم

وفى البيت الثانى قال :

وأتعب خلق الله من زادهم

وقصر عما تشتهى النفس وجده

إن الأدباء والمفكرين الأصلاء يفضلون جحيم القلق الخلاق على جنة الجهالة المطمئنة التى تكلم عنها المتنبى . ويبدو أن الأدب قد حل معادلة صعبة عندما استفاد فى ابداعه بقوى القلق الخلاق من أجل مساعدة الانسان على التخلص من كل أعراض القلق المرضى المدمر . ولعل هذا الانجاز يرجع إلى اكتشافات فرويد فى علم النفس ، وخاصة أنه تتبع المخاوف التى تحتاج الطفل منذ بداية حياته داخل كيان الأسرة التى تشكل كيان المجتمع ككل . ورأى فى الأسرة مشهدا مسرحية متكررة لها آثارها العقلية والعاطفية التى تستمر مدى الحياة . وكان من رأيه أن تغير النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ليس له أثر كبير فى حل مشكلات الانسان النفسية الأساسية ، فى حين أن بعض الثقافات الراسخة كانت من القسوة والجمود بحيث لم تخف عداوتها الصريحة لرغبات الانسان الطبيعية . كذلك فإن التنافس الشديد على الثروة ، والمكانة الاجتماعية ، وعدم الاطمئنان للمستقبل ، والأفئثار إلى الحب واحترام الذات ، كل هذه الاحباطات اعترف فرويد بآثارها الخطيرة المتزايدة على حالة القلق التى يعانىها الانسان المعاصر .

وقد ركز فرويد على النتائج المترتبة على زيادة تعقيد الحياة المدنية الناتجة عن نمو معرفة الانسان وازدياد سلطانه على الطبيعة المادية ، وهو يقول إن الإنسان قد حقق حلمه القديم بسلطان يشبه سلطان الآلهة القديمة دون أن يبلغ حكمة الآلهة أو سعادتهم . ذلك أن العلم الطبيعى قد زاد من قدرة الإنسان على العنف والتدمير ، ومن ثم زاد من نواحي قلقه

واضطرابه ، فى حين ظلت معرفته بنفسه وقدرته على تنظيم حياته العامة والخاصة بالتفكير  
الواعى على حالتها الفجة البعيدة عن النضج .

وهذا القلق الناتج عن التسليم بأن التفكير الخير قد فشل حتى الآن فى تحقيق الحياة  
الانسانية ، كان ميراثا ورثه فرويد عن المرحلة الأخيرة من عصر الرومانسية ، المرحلة التى  
رفضت يقين عصر التنوير والثورة . غير أن قلق فرويد لم يكن عديم الأمل ، كما أنه أكد على  
ضرورة عدم استسلام العقل للهوى وما يحمله من هواجس وقلق وتوتر . فعلى النقيض من  
ذلك ، فإن الأمل الوحيد الذى راوده تمثل له فى زيادة قدرة التفكير الواعى والعلم ، وتوسيع  
مجالها حتى يمكن تنسيق مطالب الغريزة والحضارة داخل الذات الفردية وداخل المجتمع ،  
ومن ثم نصل بالقلق المرضى إلى أقل قدر ممكن منه ، فى الوقت الذى نفسح فيه المجال  
للقلق الخلاق .

وكانت هذه هى النغمة الأساسية التى جسدها الأدب فى كل أعماله التى اتخذت من  
القلق – سواء المرضى أو الخلاق – مضمونا لها . صحيح أنه استفاد من علم النفس ، لكنه  
استخدم أدواته الفنية فى التجسيد الدرامى الذى أحال القلق من مجرد شبح أو وهم خفى  
غامض إلى تجربة انسانية ذات أبعاد محددة ملموسة .

كان المرض - ولا يزال - من المضامين التي لا يمكن للأدب العالمى أن يتجاهلها بحجة أن عصرها انتهى . ذلك أن علاقة الانسان بالمرض تبدأ معه منذ ميلاده ولا تنتهى إلا مع رحيله عن هذا العالم . ولا يوجد انسان - على وجه هذه الأرض - لم يختبر المرض بطريقة أو بأخرى ولكن يبدو أن مفهوم الأديب للمرض كان يتأثر إلى حد كبير بمفاهيم عصره . خرافية كانت أو علمية .

فى الأساطير البدائية كان المرض نوعا من لعنات الشياطين والأرواح الشريرة على البشر . وبالطبع كان العلاج من جنس المرض ، أى علاج روحانى يجمع بين الخرافات والتعاويز والأحجية والعبارات السرية الغامضة وبين قوة الشخصية التي يتمتع بها القائم على العلاج الروحانى . وسواء أكان المرض نفسانياً أو جسدياً فالعلاج روحانى وغالبا ما كان يقوم به المشعوذون . وكثيرا ما قرأنا عن الأميرة ابنة السلطان التي أصبحت طريجة الفراش لأن حبيبها الفارس قد غاب عنها . وبذلك يتحدد شفاؤها بعودة حبيبها من بلاد الغربة .

وفى الدراما الاغريقية أصبح المرض أخلاقيا . ففى الكوميديا يبدو الاندال والمغفلون بصفتهم مرضى لابد من علاجهم أو عقابهم . وفى التراجيديا يعاقب الأبطال لأنهم تركوا مرض الكبرياء يشكل تصرفاتهم . لكن المرض الجسدى لم يتضح بصورة محددة . ويبدو أن هذا كان نتيجة للملاحم التي لم يسمح كاتبوها لأبطالهم بأن يهبطوا من عليائهم كى يقعوا تحت وطأة المرض كباقي البشر العاديين . ولعل المرض الوحيد الذى سجله الأدب فى عصوره المبكرة بأسلوب أقرب إلى المنهج العلمى ، كان مرض الجنون بالإضافة إلى بعض الأمراض المستعصية مثل الصرع والبرص . وكان الناس يعتبرون من يصاب بمثل هذه الأمراض ملعوناً من الآلهة ولذلك يجب عليهم لفظه وتجنبه إلى أن يموت بعيداً عنهم فى عزلة قاتلة .

وقد امتد هذا الخط التراجيذى المبكر إلى أن وصل إلى عصرنا هذا . فقد كان الجنون مضمونا مغريا ومثيرا لكثير من كتاب التراجيديا . فالتراجيديا بطبيعتها تعنى بالمواقف القصوى ولا شك أن الموقف الأقصى فى حياة البشر - فيما عدا الموت - هو ذلك الحد الذى ينطفىء عنده العقل . وكانت « أندروماك » لراسين - مثلا - قد انتهت تقريبا على نفس

نهج « الأشباح » عند إسبن . فمن الواضح أن التراجيديا - حتى ولو لم تعالج الجنون مباشرة - فإن فيها لمسة من الجنون وخاصة عندما تبلغ الأحداث مداها .

ولا يقتصر الأمر على التراجيديا بل يمتد أيضا ليشمل الكوميديا بصفة عامة والفارص بصفة خاصة . فالمهزلة عبارة عن توليف مجموعة من السخافات الفاقدة لأى منطق معقول . وليست السذاجة والبله والنزق والطيش والعته سوى درجات متفاوتة من الجنون الذى تعالجه المهزلة . بل إن الأديب يلجأ أحيانا إلى استخدام عنصر الصدفة لتوضيح المدى الذى تصل إليه المواقف وهى تفتقر إلى المنطق والعقل والمعنى ، وبذلك تحول الصدفة إلى تمسيد حى للجنون الذى يفرض نفسه على الموقف والشخصية ، ومن ثم إلى جزء عضوى من النسيج الدرامى .

ويؤكد وليم آرتشر أن الكاتب التراجيدى لا يختلف فى هذا عن الكاتب الكوميدى . فقد جعل سوفوكليس بطله أوديب يبلغ المكان الخطأ فى الساعة الخطأ ليلتقى بالرجل الخطأ . ولكن نظرا للوقار الذى يفترضه الناس فى المأساة فإنهم لا يقبلون بسهولة استخدام الكاتب لعامل الصدفة بصفته وسيلة من الوسائل الرخيصة التى يلجأ إليها لتطوير الأحداث والشخصيات . أما الصدفة فى المهزلة فإنها أكثر قبولا من الجمهور الذى لا يحيطها بالوقار نفسه . إن تراكم الصدف الجنونية فى المهزلة من شأنه أن يقدم شخصيات مريضة اجتماعيا ونفسيا وأخلاقيا ، وأن يعربها تماما أمام الجمهور .

وكان مولير من الكتاب المسرحيين الرواد الذى وجدوا فى المرض مضمونا خصبا لكشف طبيعة النفس البشرية فكتب « مريض الوهم » و« طبيب رغم أنه » وفيها يستغل ادعاء الطب وادعاء المرض فى الوقت نفسه كى يعرى كل الادعاءات والشعارات المزيفة التى يتخفى وراءها المجتمع . وفى « مريض الوهم » لا يقتصر الأمر على توهم أرجان للمرض وإحاطة نفسه بالأطباء وافراطه فى تناول العقاقير بل يمتد ليشمل الانانية والبخل وضيق الأفق . يحاول أرجان اجبار ابنته أنجيليك على الزواج من ابن طبيب يتميز بالادعاء والجهل . وتعد الخادمة طوانيت بمساعدة الفتاة فى محتتها مع أبيها . وفى الوقت نفسه تضاعف زوجة الأب بيلين رعايتها لزوجها وتدليلها له ، فيرسل فى طلب موثق العقود ليسجل حرمان ابنته من الميراث لصالح بيلين ، ويقبل الطبيب ديافواروس ليقدم ابنة توماس . وترفض الفتاة الزواج من هذا الشاب الأحمق ، ثم يعلم أرجان أن أنجيليك تقابلت مع حبيبها كليانت ، فيثور ويقرر الزج بها فى أحد الأديرة إن هى أصرت على رفضها ثم يحاول شقيقها بيرالد ثنى أبيه عن عزمه ، وتحاول الخادمة أن تثير فى نفسه التقزز من الطب والأطباء فتتكبر فى زى طبيبه بورجون وتشير عليه بأن يتر من جسمه ذراعاً ليقوى ذراعه

الأخرى ، وأن يبقا إحدى عينيه لتشتد حدة بصره في عينه الأخرى ، وذلك كما يفعل كبار الأطباء . وتفشل كل الجهود أمام عناد الأب فيلجا الابن والخدمة إلى حيلة من الحيل التي اشتهر بها مسرح مولير . فهما يقتنعان أرجان بتصنع الموت ليختبر عواطف كل من زوجته وابنته نحوه . ويحدث أن تظهر الزوجة فرحتها في خسة ونذالة ، في حين تستبد اللوعة بأنجيليك لدرجة أنها تعدل عن مشروع زواجها من كليانت احتراما لرغبة أبيها « الراحل » . عندئذ يفتح أرجان عينيه ويعد ابنته بتزويجها من كليانت إن هو احترف مهنة الطب !!

ومن الواضح أن نظرة الأدباء للمرض كانت تختلف طبقا للإنجازات التي يحرزها الطب في مجال علاج الأمراض . فمثلا كان مرض السل في رواية « غادة الكاميليا » يشكل قدرا محتوما قضى في النهاية على حياة البطلة ، ولكن عندما اكتشف الطب علاج السل وأصبح مرضا عاديا لم يره فيه الأدباء هذا القدر الذي لا مهرب منه ، وتركوه لمرض مستعصم آخر هو السرطان الذي دارت حوله روايات معاصرة يصعب حصرها . ولكن بمجرد وصول العلم إلى اكتشاف دواء ناجع له ، فلا بد أن الأدباء سيهجرونه إلى غيره ، وخاصة أن في الأمراض النفسية والعصبية متسعا للجميع ، والروايات السيكلوجية شاهدة على ذلك .

وعندما اكتشف العلم الأمراض الوراثية وجد الأدباء فيها فرصة جديدة لتجسيد مفهومهم المعاصر للقدر . فما . ذنب طفل وليد يرث - مثلا - مرضا سريريا عن أبيه الذي أصيب به نتيجة لأخلاقاته الضعيفة ؟! وقد برز هذا الاتجاه في مسرحيات كثيرة في أواخر القرن الماضي وأوائل الحالى ، على رأسها مسرحيات ستريندبرج وإيسن . فقد كان الأدباء مهوورين بهذا الاكتشاف الجديد ، ووجدوا في العلم قدرة فائقة على فعل الأعاجيب في مجال الأدب . حتى القدر الذي وقف أمامه الأدباء القدماء عاجزين مستسلمين ، استطاع العلم أن يقهره في صورة الأمراض المستعصية التي وجد لها علاجا ناجعا ، وفي الوقت نفسه اكتشف الأمراض الوراثية التي قدمت للأدباء مفهوما جديدا تماما للقدر الذي يعاقب الانسان دون أن يرتكب ما يستحق عليه العقاب . هذا يعد تحطيا لحدود التراجيديا الإغريقية التي عوقب فيها البطل بسبب وقوعه في خطيئة الكبرياء ، أما الانسان الذي يرث مرضا عن أحد والديه فيمثل عقاب القدر في أبشع صوره التي لا تعرف الرحمة ، ذلك أنه يتم دون ذنب جناه .

ويبدو أن مفهوم المرض بأشكاله المتعددة كان دائما في ذهن الأدباء لدرجة أن أديبا كبيرا مثل تولستوى قدم نظرية نقدية عرفت بنظرية العدوى أوضح فيها أن معيار نجاح العمل الأدبي يتمثل في أن تنتقل عدواه إلى المتلقى فيشعر بنفس الأعراض التي مر بها الأديب من قبل ، ومن ثم يمارس تفاصيل تجربته الجمالية بكل دقائقها . ويرى تولستوى أن عدوى

الفن تزيد أو تقل نتيجة لتوافر شروط ثلاثة : أولا : زيادة صفة الخصوصية في الاحساس الذى يوصله الفنان أو نقصانها ، وثانيا : زيادة صفة الوضوح في توصيل هذا الإحساس أو نقصانها ، وثالثا : زيادة صدق الفنان أى زيادة القوة التى يعانى بها الفنان الاحساس الذى يوصله أو نقصانها .

وقد حدد تولستوى في كتابه « ما الفن ؟ » أن العدوى ليست دليلا أكيدا على الفن فحسب ، بل إن درجة العدوى هى المعيار الوحيد الذى نقيس به قيمة الفن . أى أنه يتحتم على الفنان أن يعدى المثلث بنفس الميكروب أو الفيروس الفنى . ولعل تولستوى يقصد بالعدوى هنا التطعيم الفنى الذى يكسب الكيان الانسانى مناعة ضد القبح والتفاهة والسطحية وغير ذلك من الأمراض الاجتماعية والنفسية .

ويضيف الشاعر المسرحى المعاصر أونتونان أرتو إلى فكرة العدوى أبعادا جديدة من خلال تجاربه المسرحية فيقول إن المسرح الحقيقى كالطاعون ، وهذا لا يرجع إلى أنه معد فحسب ، بل لأنه يعرى الشر الكامن ، ويكشف انتصار القوى السوداء ، والأفكار المريضة الفاسدة . والمسرح كالطاعون ، أزمة تحل بالموت أو الشفاء . فالطاعون داء سام ، لأنه أزمة كاملة لا يتبقى بعدها شئ ، سوى الموت أو منتهى التطهر . كذلك المسرح داء ، لأنه التوازن الأعلى الذى يثير قوى الفكر الصحى فى الانسان ، وفعله فى النهاية مفيد ناجع ، شأنه شأن فعل الطاعون ، من وجهة النظر الانسانية ، لأنه - إذ يدفع البشر إلى رؤية أنفسهم كما هم - يسقط القناع ، ويكشف عن الكذب ، والخسة ، والدناءة ، والخداع ؛ كما يكشف للجماعات عن قدرتها الغامضة ، وقوتها الخافية ويدعوها إلى أن تتخذ أمام القدر موقفا بطوليا ساميا ، لولاه لما اتخذته أبدا .

وعلى ذكر الطاعون ، فقد اتخذ منه ألبير كامى عنوانا ومضمونا لرواية « الطاعون » ١٩٤٨ - التى يصور فيها صراعا مستميتا ضد الوباء فى أوران . ومن خلال هذا التصوير ناقش قضايا الكرامة والكفاءة والفعالية الانسانية فى مواجهة هجمات الوباء وقوى الشر . وبحكم أن رواية « الطاعون » رواية رمزية فقد حملها كامى إجماعات وإشارات إلى الاحتلال الألمانى التى لا يختلف كثيرا عن الطاعون ، وإلى كل المخاطر التى تهدد الكيان الحقيقى للانسان .

كذلك وجد الروائى الفرنسى فرانسوا موريك فى مرض البرص إجماعات رمزية خصبة ضمنها فى روايته الشهيرة « قبله الأبرص » . فبطله جان بلوير شاب مريض كره خجول لا قيمة له ولا شخصية على الإطلاق . ومع ذلك تتيح له ثروته الزواج من الفتاة الجميلة الساحرة نومي دارتيل . وهذا الزواج المقرز بل الصفقة الرباحة تصبح مصدر فخر لأسرة الفتاة كلها . وعندما ترددت الفتاة فى الإقدام على هذا الزواج ، إنهالت عليها النصائح من

كل أفراد أسرتها بأن الرجل ليس في حاجة إلى الوسامة ، وأن الزواج يتيح الحب كما تنتج شجرة الخوخ ثمار الخوخ .

وبعد هذا الاقتناع تهال عليها الأسئلة : كيف يتسنى لها أن ترفض المزارع والحقول وقطعان الخراف والأواني الفضية النفيسة والثروة الموروثة في أجيال عشرة مضت ؟! ويتم الزواج بالفعل . وتصل الحياة الزوجية المريضة قمعتها عندما يصف مورباك ليلة الزفاف المؤلم فيقول :

« كان على بلوير أن يكافح طويلا للتخلص من تصلبه وتحجره هو أولا ، ثم ضد فتاة هربت الحرارة من جسدها . وعند الفجر الباهت أعلنت تهيدة خافتة ضعيفة انتهاء الصراع الذي دام ست ساعات ، ولم يجرؤ جان بلوير الناصح بالعرق أن يتحرك . كان أقبح من دودة تتمدد بجوار هذه الجثة الباردة التي تحلى عنها في نهاية المطاف » .

وهناك أدباء أصيبوا ببعض الأمراض الخطيرة أو المستعصية لكنها لم تقف عقبة في سبيل انجازاتهم الأدبية . بل حفزتهم إلى المزيد من الإبداع عندما أشعلت داخلهم ارادة التحدى . من هؤلاء مارسيل بروست الذى أصيب باضطراب جسدى ونفسى خطير عندما بلغ الحادية والثلاثين من عمره ، فلزم غرفته أول الأمر ثم فراشه بعد ذلك ابتداء من عام ١٩٠٥ حتى وفاته عام ١٩٢٢ بعد إصابته بالالتهاب الرئوى . وكان قد عانى من أرق طويل متصل فبطنوا له غرفته بالجلد حتى لا يصل اليه صوت . وغمث عنده حساسية ضد الضوء فلم يعد يفتح النافذة ، وأصبحت الزهور تهيج سعاله فحرم دخولها غرفته . وقد لجأ بروست إلى المسكنات والمخدرات التي قضت في النهاية على كيانه وجسده .

ومع كل هذا الرقاد الطويل ساعة بعد ساعة في الغرفة المغلقة والظلام الشامل ، بدأ بروست يرتب محتويات ذاكرته الواعية ويدرسها على مهل يوما بعد يوم ، وشخصية شخصية وحادثة حادثة . ثم بدأ في كتابه رواية طويلة على فراش المرض حتى اكتملت خمسة عشر مجلدا بعنوان « البحث عن الزمن المفقود » بدأ نشرها من عام ١٩١٣ وقد وصف فيها حياته في تفصيل بالغ ، وتعمق عجب ، واستقصاء مثير . لم ينس مما مر به شيئا فسجله في قالب قصصى ينهض على الحب والبحث عنه وتجاربه فيه وأحاسيسه وآلامه منه .

وفي أواخر القرن الماضى شاعت فكرة خاطئة تؤكد أن تأليف الشعر ليس سوى تسجيل جنون الشاعر وهذياته المريض على الورق ، وعندما ينتهى من تأليف القصيدة فإنه يثوب إلى رشده ويعود إلى عالم الأصحاء المتزنين . ولقد حاول كل من سيزار لومبروزو وماكس نوردو اضافة الصبغة العلمية على هذه الفكرة عن طريق اخضاعها لمنهج التحليل النفسى . فقال لومبروزو إن العبقرية الفنية عبارة عن نوع مخفف وريق من الجنون . وخرج من هذا بأن المناخ ودرجة الحرارة والأمراض والوراثة . . . الخ تتدخل كلها في

تكوين الفنان وجعله انسانا غير سوى ، وليست الأعمال الأدبية وعلى رأسها القصائد الشعرية سوى التعبير المباشر عن هذه الحالة المرضية .

أما ماكس نوردو فقد هاجم الفنون كلها وخاصة المعاصرة لأنها مجرد افرازات للضغوط المرضية الواقعة على عاتق الفنانين والشعراء وأنه لوكان المجتمع يمر بمرحلة صحية نفسيا واجتماعيا واقتصاديا لما كان في حاجة إلى أدباء وشعراء . واتفق نوردو مع لومبروزو على أن الأعمال الفنية — بصفة عامة — هي افرازات شخصية ومرضية بحثة لا تنتمى إلا للذين قاموا بتأليفها .

وفي الواقع لم يكن الفن مريضا كما ادعى نوردو ولومبروزو ، ولكن المريض هو النظرية التي حاولا ابتداعها والتي ماتت بموتها لأن هناك بونا شاسعا بين هذيان الجنون وأوهامه المرضية وبين متعة الخلق الفني والبهجة التي يثيرها في نفس القارئ . فالمرضى عقليا يصدق خيالاته ويعيشها على أساس أنها حقيقة بحيث يفصل تماما عن دنيا العقلاء في حين يحرر الشاعر نفسه من الخيالات والأوهام عن طريق تجسيدها في القصيدة وتحويلها إلى كيان قائم بذاته ومنفصل عن ذاتية الشاعر بحيث يمكن لكل قارئ أن يتأملها من وجهة نظره الخاصة وأن تثير في داخله الاحساسات الجمالية النابعة من تناسق الشكل وتناغمه الذي يمنحه راحة نفسية ناتجة عن تنظيم الاحساسات داخله . كذلك لا يملك الشخص المختل عقليا القدرة على تنظيم خيالاته وصيها في قالب متعارف عليه لأنها صادرة عن نفس مشوشة ومضطربة ، فقدت تحكمها في أفكارها واحساساتها ، أما الشاعر فيعي جيدا ماذا يفعل لأن الشعر هو تنظيم للخيال بحيث يتحول من خليط مشوش إلى شكل جميل له معنى لا يفصل عنه .

وهناك دراسة حديثة أثبتت عمليا إمكانية علاج الانسان بالشعر . وذلك من خلال تجارب اشترك فيها أكثر من عشرين عالما معاصرا يمثلون مختلف فروع الفكر والطب والأدب والفن ، وقد أشرف على جمعها وتبويبها وتحليلها الدكتور جاك ليدى مدير مركز العلاج الشعري في نيويورك ، وأثبتت تفوق استخدام الشعر في علاج الاضطرابات العاطفية والنفسية عن طريق اجتذاب المريض إلى مجرى الفكر والشعور الانسان في المجال الشعري العلاجي ، حيث تتركز مهمة الطبيب المعالج في ايقاظ الفكرة العاطفية والشعورية للقصيدة بما يحقق إعادة القارئ خلقها في ضوء مخزونه الخاص من التجارب والذكريات .

وفي الواقع فإن هذا ليس اكتشافا حديثا ، فقد توصل الاغريق إلى قيمة الشعر كقوة معالجة وشافية للنفس منذ أن عبدوا أبوللو ونصبوه الها للشعر والطب معا . كذلك تكلم أرسطو عن العلاج بالشعر ، عندما أشار إلى إمكانية تطهير النفس من خلال مشاعر الشفقة والخوف بفعل تجربة التراجيديا الشعرية . ثم يحىء العالمان سميث وتريفورد — في منتصف



القرن العشرين - ليؤكد أن الأدب يمكن أن يستخدم كعلاج في حالات المرض النفسى عن طريق مساعدة المريض للحصول على معرفة أفضل عن نفسه ، وعن هواجسه ، بما يحقق التوافق النفسى لحياته . إن المريض يدخل - من خلال عالم الشعر - عالم الخوافز والدوافع ، عالم الوفاء والغدر ، عالم الحب والحقد . ومن ثم فإن عملية تذوق القصيدة تقترب كثيرا من منهج التحليل النفسى .

وقد أعاد العلاج بالشعر إلى المرضى تحقيق التوازن والتوافق بعد أن فشلت الوسائل الأخرى التى جربت ، ذلك أنه ساعدهم على تحمل اضطراباتهم العاطفية ، ودعم القوى النفسية التى تحقق لهم الشفاء ، وأخذ بأيديهم فى سبيل تنمية فلسفة فى الحياة تحل التكيف والتلاؤم والمرونة والاستيعاب محل الحظوظ والأقدار السيئة والاحساسات والهواجس المريضة .



الملل من المضامين الفكرية التي لم يعرفها الأدب العالمى إلا فى النصف الثانى من القرن الماضى ، وذلك نتيجة لسيطرة النظام التكنولوجى الذى وضع الانسان فى خدمة الآلة بعد أن كان المفروض أن يحدث العكس . فإذا كانت الآلة قد استطاعت تقديم الانتاج الضخم ووفرت الوقت والجهد للانسان ، لكنها أضاعت فى طريقها العلاقات الإنسانية الحية ، والمكانة الأثيرة التى كان الانسان يشعر بها وسط أقرانه ومن يقبلون على شراء انتاجه وإبداعه . من هنا بدأ إحساسه بالاغتراب واليأس والضييق والملل ، وكان الأدب - كعادته - متحفزا لتسجيل وتحسيد الظواهر والمعانى الجديدة التى تطرأ على المجتمع الانسانى .

وبالإضافة إلى سيطرة النظام التكنولوجى على حياة الانسان ، فإن أواخر القرن الماضى قد شهدت فشل النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية السائدة فى جلب السعادة للإنسان . فقد تراكبت فى تلك الفترة الحرجة ثلاثة نظم تحمل فيما بينها تناقضا يكفى لإصابة أى انسان بالحيرة والضياع والملل . فقد بدأ الاقطاع فى بلوغ مرحلة النهاية بعد عهود طويلة من القهر والاستعباد فى حين بلغت الرأسمالية قممتها فى الانتشار والازدهار ، وفى الوقت نفسه برزت طلائع الفكر الاشتراكى . ونظرا لأن المقارنة كانت قائمة على أرض الواقع بين الخطوط الثلاثة : الاقطاع والرأسمالية والاشتراكية فإن الانسان العادى أدرك فشلها فى الحفاظ على كيانه وسعادته . ذلك أنها - بدون استثناء - تسعى إلى تحقيق مصالح فئات معينة فى حين ترفع شعارات المصلحة الإنسانية العامة والعليا . ومع يأس الإنسان فى مواجهة هذه الأنظمة وعدم قدرته على التعامل معها ، لم يجد سوى الملل والسأم والضرر كى يجتر فيه أيامه .

وقد اكتشف الانسان العادى أن الاتجاهات السياسية والاقتصادية تنصر على الابتعاد بجميع عمليات أى مشروع اقتصادى عن كل تأثير انسانى مباشر . أى عن أى اعتبار للظروف الشخصية . فالمشروع يصبح كائنا عضويا قائما بذاته يسعى وراء مصالحه وأهدافه الخاصة ، ويخضع لقوانين منطقته الداخلى ، بل يصبح طاغية يحيل كل من يتصل به إلى عبد له . من هنا كانت خيبة الأمل فى روايات ستاندال توضح مدى الملل والفراغ واللامعنى الذى بلغه الانسان فى النصف الثانى من القرن الماضى على الرغم من اتجاهات ستاندال

العدوانية والفوضوية . أما الملل من الركود الانساني فقد أدى بفلوير إلى السلبية والعدمية ورأى أن من الأفضل له أن تدور رواياته حول الأنا ، بحكم أنها مصدر الملل والركود نتيجة للضغوط الواقعة عليها .

أما هوجو ولا مارتين وجورج صاند فقد نادوا بضرورة تدعيم الاتجاه الايجابي في الأدب كأفضل علاج للملل ، وذلك من خلال احياء الروح الرومانسية الثورية . ولكن كان المد الصناعي المادى أقوى من أية اتجاهات مثالية ، وسرعان ما استسلم الاتجاه الرومانسى ، وأصبح أشد خضوعا وأقرب إلى رتابة حياة الطبقة الوسطى ، وظهرت تحت قيادة لامارتين وهوجو وفينى وموسيه نزعة رومانسية أكاديمية محافظة من جهة ورومانسية صالونات متأقة من جهة أخرى وتحسد روح الملل البورجوازي على حقيقته وكبح جماح روح التمرد المتوحشة العنيفة التى كانت تميز رومانسية الفترة السابقة . وأصبحت البورجوازية تبدى اهتماما متحمسا بهذه الرومانسية الجديدة التى لا تحتوى على الشطحات السابقة ، وتخضع لقيود تكاد تكون مقتنة مسبقة . وكان سانت بيف وفيلمان وبيلولوز من أكبر أقطاب العالم الأدبى البورجوازي الجديد الذى ساعد على مضاعفة روح الملل والضياع عند القراء على الرغم من صبغته الرومانسية الظاهرية .

وإذا كانت الرواية الغربية تنتهى بوصف الفرد المغترب عن مجتمعه ، الذى ينهار تحت وطأة عزله المشبعة بالملل والضياع واليأس ، فإن الرواية الروسية تصور ، من البداية إلى النهاية ، الصراع ضد الشياطين التى تحض الفرد على التمرد على العالم والمجتمع الذى يكونه أخوته فى الانسانية ذلك لأن المشكلات الاجتماعية تحتل فيها موقعا أهم بكثير ، فضلا عن أنها ظلت محتفظة بمركز الصدارة مدة أطول ، ودون منافس إلى حد يزيد عما كان حادثا فى الأدب الغربى ، ففى روسيا لم يكن الحكم المطلق يترك للطاقت الذهنية أية فرصة لممارسة نشاطها إلا من خلال الأدب ، وكانت الرقابة تحرص على حصر النقد الاجتماعى فى المجالات الأدبية ، التى كانت المتنفس الوحيد لهذا النقد . وهكذا اكتسبت الرواية بوصفها النوع الأدبى الذى يتمثل فيه النقد الاجتماعى بمعناه الصحيح ، طابعا ايجابيا ، تعليميا ، بل تنبؤيا لم تكنسه فى الغرب قط ، وظل الكتاب الروس هم معلمى شعبهم وأنبياءه ، فى الوقت الذى كان فيه أدباء الغرب ينحدرون إلى مستوى السلبية والعزلة المطلقة ، فى حين كان الملل يقتل جمهورهم ويدفعه إلى عمل أى شئ للهروب منه .

ومع ذلك كان الأدباء الروس من الرواد الذين جسدوا الملل فى أعمالهم ، دون أن يصيبوا القارئ بأى ملل . فعلى الرغم من أن الملل كان المحرك الرئيسى وراء تصرفات أنا كارنينا ، لكن الرواية — ككل — تركز على فكرة اغتراب الفرد المتروك لمصيره الخاص ، ولذلك فهى حافلة بالشكوك ووخز الضمير ، والمخاوف . هنا أيضا يبرز الموضوع

الرئيسى الذى يربط الملل بمشكلة انفصال الفرد عن المجتمع وخطر الحياة بلا وطن . وعلى الرغم من أن الملل كان المنطلق الذى دفع أنا كارنينا إلى ارتكاب الزنى ، كما هى الحال عند ايما بوفارى عند فلوير ، فإن المحصلة النهائية كانت مختلفة ، ذلك أن الملل فى الأدب الروسى قضية اجتماعية ، فى حين يبدو فى الأدب الغربى مشكلة فردية بحتة .

وهذا ما يتضح فى مسرح تشيكوف بصفة عامة . فقد جعل الملل شخصياته خالية من كل ألوان صارخة فوق النسيج الاجتماعى . فهم يتحدثون عن أبسط الأمور بلغة بسيطة ، وتهرب من الملل المحيط بها بالتعلق بأهداب الأمل الذى طال انتظاره وببرغم كل مظاهر الملل واليأس والسأم والرتابة والتكرار والضجر ، فانها لا تلجأ إلى البكاء أو العويل الميلودرامى ، ولا تفتعل قضايا أو تتعلق بأهداب المثل العليا الخيالية . وليس بينها أبطال يتباهون بجلائل الأعمال ، بل على النقيض من ذلك فإنها لا تملك سوى اجترار ذكريات الماضى أو انتظار آمال المستقبل وكلها أشياء لم تتحقق فى الواقع ، والألم والملل وحالة الضياع الناتجة عن هذا تعبر عنها الشخصيات فى تلقائية درامية تجعل الحديث عنها متعة فنية . ففى مسرحية « النورس » يسأل ميدفيدنكو ماشا : لماذا ترتدين الملابس السوداء ؟ فتجيب ماشا : لأنى فى حداد على حياتى .

وفى مسرحية « الشقيقات الثلاث » يخاطب أندريه نفسه فى مونولوج طويل يقول فيه :

« أه أين ماضى ؟ أين اختفى ذلك الزمن الذى شهد شبابى . . وسعادتى . كنت أشعر بالذكاء عندما كانت أفكارى ممترجة بالأمل الذى يضىء الحاضر والمستقبل ؟ ولماذا قبل أن نبدأ حياتنا نصبح تافهين ، كسالى ، عديمى النفع ، لا نبألى بشىء ونبعث على الملل فى نفوس الآخرين » .

وفى مسرحية « النورس » يناجى سورين نفسه فيقول : « فى صباى كنت أنوى أن أكون كاتباً ولكنى لم أكتب شيئاً . وكنت أريد أن أتحدث بفصاحة ولكنى كنت أنفر الناس بكلامى . وكنت أريد أن أتزوج ولكنى لم أفعل . وكنت أريد أن أعيش فى المدينة وها أنا الآن أقضى بقية أيامى فى الريف » .

ومع ذلك لا تقتصر المأساة على الشخصيات فحسب بل تمتد لتشمل نسيج المجتمع كله الذى فقد القدرة على الحركة والحياة وأصيب بالركود والتحجر ، ولم يترك للشخصيات سوى الملل الذى يكاد يخنقها بالفعل .

وإذا انتقلنا إلى أمريكا ، سنجد نفس النغمة تتردد فى بعض مسرحيات يوجين أونيل وخاصة « بائع الثلج يأتى » التى تتشابه مع مسرحية تشيكوف « الخال فانيا » . فعلى الرغم من أن مسرحية تشيكوف تبدأ تقريبا عند النقطة التى بلغها أونيل فى بداية الفصل الثانى فإن

الحديث الرئيسى فى كل من المسرحيتين متشابه إلى حد كبير : فى كلتا الحالتين جماعة من البشر منغلقة على نفسها ، يكاد يقتلها الملل برغم الاكتفاء الذائق الظاهرى الذى تدعيه ، لكن شخصا خارجا عنها يقوم بغزوها ، ومن المفروض أنه شخص واضح محدد يثير الإعجاب أول الأمر لكنه يتحول تدريجيا إلى شخص مختلف تماما عما توقعنا أن يكون عليه . ينطبق هذا على سيربييرياكوف فى « الخال فانيا » وهيكي فى « بائع الثلج يأتى » . وفى كلتا الحالتين يتسبب الدخيل فى تحريك بركة الملل التى تكاد تغرق الشخصيات وفى اضطراب يحتاج الهدوء المحلى والركود الجاثم ، لكنه اضطراب مؤقت بالنسبة لبعض الشخصيات ، فهو يرحل والسلام يغمر داخله تاركا الشخصية المحورية — الخال فانيا عند تشيكوف ولارى سلين عند أونيل — والام ينهشها نتيجة لادراكها للملل الذى تحول إلى كابوس مأسوى جاثم على كاهلها .

وكان الأديب الفرنسى ألير كامى من أفضل الأدباء الذين صوروا الملل والخوف والحيرة والأزمة النفسية الخائفة التى يمر بها عالمنا المعاصر منذ الحرب العالمية الثانية . ففى رواية « الغرب » التى كتبها عام ١٩٤٢ لم يجد سوى الملل فى الحياة واليأس منها والاستخفاف بكل ما فيها . فبطل هذه الرواية شاب تافه ليست له صورة محددة . إنه واحد من ملايين الشباب الذين يعملون فى المحال التجارية والمصارف والمصالح بضع ساعات من النهار ، ثم لا يعرفون ما يصنعون بأنفسهم أو بوقتهم بعد ذلك . هذا الشاب يعيش كيفما اتفقت له الحياة : لا يؤمن بشيء ولا يجب أحدا ، ولا يحبه أحد كذلك ، بل لا يفكر فى شىء تفكيرا جادا لأن الأيام فى نظره ملل متصل . إنه رمز الضياع والفراغ وسخف الحياة . وهو يقتل رجلا دون مبرر حقيقى للقتل ، وعندما يودعونه السجن يظل يتعجب لماذا سجنوه ، لأن تفاهة حياته جعلته ينظر إلى حياة الآخرين أيضا على أنها شىء تافه . حتى التحقيق معه أخذه على أنه هزل حتى يهرب من ملل الألفاظ الفاقدة للمعنى . ولم يفهم أبدا معنى اهتمام المحققين بأمر رجل قد قتل . وعندما حكم عليه بالإعدام وجد فى الحكم امتدادا للملل نفسه ولذلك لم يشك ولم يتململ ، وقضى أيامه الأخيرة فى أفكار ساذجة تافهة حتى لا يقتله الملل . وتنتهى الرواية والملل يتسرب رويدا رويدا إلى نفس القارئ الذى يتشبع بالتجربة النفسية المتجسدة فى الرواية .

وتبدو قمة المأساة عندما يفقد ميرسو — بطل الرواية — احساسه بالملل وكأن حياته أصبحت الملل مجسدا ، أى الوضع الطبيعى الذى لا يسعى إلى تغييره ، بل لا يحتمل تغييره . إنه انسان جامد العواطف يحكى عن نفسه ولكنه يتكلم وكأنه يحكى عن غيره . همه الأكبر هو التخلص من ساعات النهار وانفاقها فى أشياء تافهة ، كالنظر من النافذة أو التدخين أو قراءة جريدة قديمة وجدها ملقاة على الأرض أو الذهاب للاستحمام . . . الخ . وغمر الأيام ثقيلة متشابهة مملّة ولكن ميرسو لا يشعر بثقلها أو تشابهها . إن مأساته أنه سعيد

هكذا ، لأنه اعتاد هذا التشابه ولم يعد يعرف غيره .

وتصل نغمة الملل قمتمها في رواية ألبرتو مورافيا « الملل » التي تدور حول حياة شاب ايطالى غنى جدا يدعى دينو ، يصرفه المال عن أن يتعلم شيئا ، فتصبح حياته جريا لاهاثا وراء اللذة والمتاع وهربا متصلا من الملل القاتل . ولكنه يفشل تماما في هذا وذاك . وعندما ينهزم في مواجهة موجات الملل المتدفقة على حياته يحاول وضع فلسفة للملل . فهو يقول إن سبب ما يعانيه هو انقطاع الصلة بينه وبين الأشياء ، فقد فشل في ربط نفسه بعجلة الحياة . لاصلة له بالزمن الذى يمر أو الحياة التى تمضى ، ومن ثم ليس له اتجاه أو غاية . فالعلاقة بين الانسان والحياة تتوقف على مدى انتفاعه بها . ولذلك فالعمل والمسئوليات والمشكلات — مهما بلغ يأس الإنسان من حلها — تربطه بالحياة وتمنح وجوده معنى متجددا .

أما إذا كان الإنسان — كبطل روايتنا هذه — لا يقوم بعمل محدد ، وليست لديه مسئوليات ملقاة على عاتقه ، ولا تعترضه مشكلات يسعى إلى حلها ، فإن الصلة بينه وبين الحياة تنقطع تماما . فالملل لا يستولى إلا على الذى لا يتقن شيئا ولا يرجو شيئا ولا يحمل مسئولية ولا يعاني مشكلة . يحتاجه الملل من كل شيء . لا يشرع في شيء إلا انصرف عنه . لا يبقى في بيته إلا رغب في الخروج ، فإذا خرج وجد نفسه في الطريق بلا هدف ، فيعود إلى البيت ليخرج من جديد لذلك يشبه دينو ملله بغطاء قصير يحاول أن يستدفئ به رجل في ليلة باردة ممطرة : إذا غطى رأسه انكشفت قدماء ، وإن هو غطى قدميه انكشفت رأسه . وعندما حاول دينو الهروب من الملل بالانتهاء إلى الفتاة شينثياليا والارتباط بها بالزواج اكتشف أن الحياة الحديثة قد جعلت منها فتاة تنتمى إلى كل الرجال ، ومن ثم فهي ليست ملكا لأحد ولا حتى لنفسها . فلم يفرز المجتمع المعاصر سوى الملل والضجر والسأم والضياع .

وعلى الرغم من أن المضمون الذى عاجله مورافيا من أول إلى آخر صفحة في هذه الرواية كان الملل ، فإنه نجح في جعلها رواية مشوقة ومثيرة من خلال التحليل النفسى للشخصيات وتجسيد تيار الشعور واللاشعور عندها . مع خلفية اجتماعية نابضة بأحباطات الانسان المعاصر . فالمضمون الفكرى الذى يعالج الملل لا يعنى شكلا فنيا مملا للقارئ . ولا يعنى هذا أيضا انفصالا بين المضمون والشكل ، وإنما يعنى حرص الأديب على استخدام أدواته الفنية وتوظيفها عضويا من أجل توصيل المضمون إلى القارئ بأفضل الوسائل والأساليب . ومن الواضح أن تشيكوف كان رائدا في هذا المجال عندما عالج الملل الذى عانت منه شخصياته المسرحية بأسلوب انساني مؤثر مقنع ، وأبعد ما يكون عن الملل .

وفي مصر تأثر نجيب محفوظ بهذا المفهوم في معظم الروايات التى كتبها في عقد الستينيات وخاصة « السمان والحريف » و « الشحاذ » و « ثرثرة فوق النيل » ، لكن

اسقاطاته لم تكن بنفس الشمول الانسان والاجتماعى الذى وجدناه عند تشيكوف ومورافيا ، بل كانت اسقاطات سياسية مرتبطة بالمرحلة التى كانت تمر بها مصر فى ذلك الوقت . أما باقى الأدباء العرب المعاصرين فتخفت نغمة الملل عندهم إلى حد كبير ، وإذا ظهرت فعلى سبيل تقليد النماذج الواردة من أوروبا وأمريكا . وهذه نتيجة طبيعية لمرحلة المخاض الطويل التى مر بها العالم العربى ولا يزال . فهى مرحلة ساخنة وزاخرة بالقضايا المصرية الملتهبة ، ومع مناخ مثل هذا يصبح الملل بلا معنى ، أوفاهية حضارية لا تفرزها الظروف الراهنة .



ينقسم الوهم إلى نوعين أحدهما مرضى والآخر صحى . أما الوهم المرضى فهو الذى يسلب الانسان ارادته ويفقده القدرة على المبادرة نتيجة لعقد الخوف المترسبة فى اللاشعور وخاصة عقدة الاحساس بالذنب تجاه أشخاص أو مواقف غير محددة وإذا كان علم النفس قد اتخذ من الوهم مجالاً عريضاً له يصول فيه ويجول ، إلا أن الإنسان استطاع أن يتعرف على هذا الوهم المرضى منذ فجر الوعى الإنسانى ، ورآه متجسداً فى الشخص الذى فقد ثقته بنفسه . فعندما عرف الاغريق المسرح كفن مستقل بذاته ، اكتشفوا أن الممثل الذى يعتلى خشبة المسرح وهو يعلم أنه سوف يواجه بالوان من النقد والسخرية ، قد يفشل فعلاً نتيجة لهذا الوهم الذى أفقده ثقته بنفسه وأصابه بالتوتر والاهتزاز . كذلك فإن المتحدث الذى يعلم أن أفكاره سوف تكون موضع نقد أو رفض من المستمعين قد يقضى هذا الوهم الانفعالى عليه بالفشل فى الالتقاء والاقناع فالوهم قد زاد الموقف خوفاً وفزعاً . وقد يبالغ الوهم فى تصوير الموقف ويضخم ألوان النقد التى توجه للفرد مما يترتب عليه رهبة الفرد وخشيته من الجماعة ، وقد لا يؤثر هذا بالسلب على سلوكه المؤقت تجاه موقف معين فحسب ، بل يمتد ليشمل شخصيته بصفة عامة .

أما إذا كان مصدر الوهم هو نقص الخبرة أو الجهل فإن مواجهة مثل هذه المواقف لا تتأتى إلا عن طريق العمل والعمل وحده . ومعظم الأعمال الأدبية كانت تجسيدا لمواجهة الإنسان لأوهامه ومخاوفه وانتصاره عليها بطريقة أو بأخرى . قد تنطوى المواجهة أحيانا على احتمال الفشل إلا أنه ليس ثمة وسيلة أخرى لاكتساب الخبرة والشجاعة والمقدرة على التنافس بغير العمل . وكانت ملحمتا هوميروس « الالياذة » و « الأوديسا » مثلا - تجسيدا فنيا للأعمال الحاسمة التى قام بها الأبطال فى مغامراتهم المثيرة . أما الهروب من القيام بعمل ما لأن الوهم يصور للإنسان الفشل والارتباك فهذا معناه استسلام الارادة لمظاهر الفردية التى يستطيع العقل المنظم المستنير أن يسيطر عليها . فالطاقة الذرية مثلا إن لم نسيطر عليها فإنها تخرب وتدمر أما ضبطها والتحكم فيها واستخدامها فإنه يعتبر عملاً مشمرا نافعا للصالح العام . وهذا صحيح تماما بالنسبة للوهم والخيال ، أو بالنسبة للوهم الصحى الذى نتحدث عنه بعد قليل .

وعلى الرغم من أن الأدباء كانوا من أوائل الرواد الذين عالجوا هذا الوهم المرضى في أعمالهم ، فإن بعضهم لم يسلم من الإصابة به . فقد ذكر جون بانيان ( ١٦٢٨ - ١٦٨٨ ) - وهو من آباء الرواية الانجليزية - كيف أنه في أيام زندقته وإلحاده كان يجد لذة كبيرة في قرع أجراس كنيسة البلد كنوع من العبث بالمقدسات ، غير أنه عندما استيقظ فيه الضمير بدأ يحس بالخطيئة والجرم في القيام بمثل هذا العمل . ومن ثم ظهرت لديه الأوهام التي اتسمت بالخوف الشديد من رؤية الأجراس أو سماع صوتها .

وكان الفيلسوف إيرازموس يخاف من رؤية الأسماك ، ووصل الحال ببسكال إلى الخوف من أى شيء ، ومن كل شيء . أما شوبنهاور فكان يخاف أشد الخوف لرؤية الموسى . وتوماس كارلايل الذى يجد الأبطال والبطولة كان يخاف أن يخطو داخل محل من المحلات ، وكان ادجار آلان بويرى في الظلام الرعب كله ، أما موباسان فكان يصاب بالرعدة والرغبة من الأبواب الموصدة . . . الخ .

كان الوهم المرضى مضمونا أساسيا لأعمال أدبية كثيرة ، وخاصة بعد بداية اكتشافات علم النفس في النصف الثانى من القرن الماضى . أما الوهم الصحى فقد ارتبط بالشكل الفنى لهذه الأعمال وغيرها . فالفن بطبيعته وهم جميل يعيد صياغة الواقع بأسلوب يجعل المتذوق أكثر قدرة على استيعاب الحقيقة . ولذلك فهو وهم صحى لا يهرب من الواقع أو الحقيقة بل يعمل حثيثا على مواجهتهما ، وبذلك يقترب من طاقة الخيال عند الإنسان بل ويتوحد معها في كثير من الأحيان . فالأدب الراقى لا يمد جمهور المتذوقين بأوهام تصور حالات يتم فيها اشباع رغباتهم .

والبون الشاسع بين الوهم المرضى والوهم الصحى أن الأول يكمن في اللاشعور ويؤثر تأثيرا سلبيا ضارا بالانسان ، أما الثانى فيتركز في الوعى ويهدف إلى إحداث تأثيرات إيجابية في فكر الانسان وسلوكه . وهذه هى وظيفة الفن الذى يسمو فوق الواقع ويجمع الكون كله في وحدة فنية موضوعية تشمل الحقيقى وغير الحقيقى . وإذا كان فعل التوهم أو التخيل ، فعلا قد تحقق بالفعل ، فإنه لا يلزم أن يكون الشيء المتخيل أو الموقف المتخيل حقيقيا أو غير حقيقى ، والأديب الذى يتخيل شخصياته ومواقفه لا يتخيلها باعتبارها حقيقة أو غير حقيقة ، كما أنه عندما يمارس فعله التخيل ، فإنه لا يفكر في كونه حقيقيا أو غير حقيقى . ويرى رويين جورج كولنجود في كتابه « مبادئ الفن » أن الوهم هو الخيال عندما يعمل تحت رقابة الرغبة وذلك حيث لا تعنى الرغبة الرغبة في التخيل أو حتى الرغبة في تحقيق موقف متخيل ، بل الرغبة في أن يكون الموقف المتخيل حقيقيا . ولكننا لا نجد فرقا كبيرا في الحالتين لأن الهدف النهائي يتمثل في الربط بين الخيال الحقيقة أو بين المثال والواقع حتى لا يقع الانسان ضحية الفجوة بينهما .

ويرفض كولنجوود القول بأن الفن اشباع وهمى للريجات كما يعتقد بعض علماء النفس . فالفن ليس هروبا من الواقع وانما مواجهة له . وهناك حد فاصل بين الفن الترفيهى التجارى والفن الانسانى الحق . لذلك فالفنان ليس مجرد عالم يعيش فى الأوهام يستغل طاقة الخيال والوهم عند المتذوق ليدفعه إلى تطوير حياته فعلا . إن الوهم صورة للتجربة تعمل على تقديم الحقيقى وغير الحقيقى فى خليط أو مزاج غير محدد المعالم ، بحيث يقوم الفهم بعد ذلك بتربيب الحقيقة منه أو بلورتها ، وبذلك يصبح الفن بصفته وهما أو خيالا مهمة حقيقية وهامة فى حياة الانسان هى مهمة شبيهة بمهمة العالم عندما يتخيل مختلف الفروض الممكنة ، التى سيتم بعد ذلك اعتمادا على التجربة والمشاهدة رفضها ، أو رفعها إلى مرتبة النظرية . ووفقا لهذه النظرية ، تكون مهمة الفن هى انشاء عوالم ممكنة سيرى الفكر فيها بعد بعضها حقيقيا ، أو سيحولها بالفعل إلى حقيقة .

والأديب عندما يتخذ من الوهم مضمونا لعمله أو أداة لتشكيله فنيا ، فإنه لا يمكن أن يقف موقف عدم مبالاة بالحقيقة . فهو أساسا يرمى إلى بلوغ الحقيقة . إلا أن الحقيقة التى يبحث عنها ليست حقيقة خاصة بصلات بين الأشياء بل هى حقيقة ادراك ماهية الواقعة المفردة . والحقائق التى يكتشفها الأديب هى تلك الأشياء الفردية القائمة بذاتها . ويتميز كل شئ من هذه الأشياء الفردية عندما يكتشفه الأديب بطابعه المفرد المشخص المكتمل الذى لم يتعرض إلى أى تجريد نظرى . والشاعر أحيانا يقول إن محبوبته هى نموذج للفضائل كافة ، وأحيانا أخرى يقول إن لها قلبا أسود كالجحيم . وهو تارة يرى العالم نيبيا ، وتارة أخرى يراه كوما من التراب أو وباء مزمن . ويبدو هذا الكلام فى مفهوم التجريد النظرى أو فى نظر الفهم المجرد متناقضا . فالمحبوبة — كما يقال لنا — لا يمكن أن تكون نموذجا للفضيلة فى وقت ما ، وقلبها أسود كالجحيم فى وقت آخر . وطبقا لهذا فإن قائل هذا الكلام يتوهم أشياء غير موجودة ولا بد أن تكون نظرته قد انحجبت إلى المظاهر بدلا من الحقائق ، أو إلى الانفعالات وليس إلى الوقائع .

لكن مقاييس الفن الخصب تختلف عن مقاييس المنطق المجرد ، ذلك أن الفن يرى الصدق والحقيقة والواقع فى الانفعالات الانسانية حتى لو كانت عابرة ومتغيرة . فالشاعر الذى سئم الحياة اليوم . وأصبح عن ذلك لم يعن تعهده أن يظل على هذه الحال غدا . على أن هذا لا يعنى أنه لم يكن صادقا عندما أعلن أنه قد سئم الحياة اليوم . وقد يكون سأمه انفعالا أو وهما ، إلا أنه حقيقة يشعر بها ، ومن ثم فهو أمر واقع . فالحدود بين الوهم والحقيقة — فى الحياة وبالتالي فى الأدب — ليست بالدقة والوضوح اللذين يتصورهما المغرمون بالمنطق والجدل .

وقد حاول برتولت بريشت في العصر الحديث القضاء على عنصر الإيهام في المسرح حتى لا يندمج المتفرج مع النص المسرحي ويتوهم أنه عنصر حيوى فيه أو طرف في القضية المطروحة لا بد أن يتحاز إلى جانب دون الآخر . إن بريشت يريد من المتفرج أن يتخذ موقفا تجاه القضية بناء على حكم موضوعى متجرد ، مثله في ذلك مثل القاضى الذى يضع عينه دائما على الحقيقة الموضوعية مهما كانت انفعالات ومآسى الأطراف المعنية . وبحكم أن الوهم جزء حيوى في حياة البشر فقد رأى بريشت أن المسرح يجب ألا يعالج المضامين المعاصرة بأسلوب يحاكي الحياة . وبذلك يتخلص الأديب من الوهم ويصبح همه الأكبر البحث عن الحقيقة الموضوعية فلا بد أن يفصل المتفرج عن المواقف والشخصيات بحيث تصبح غريبة عنه تماما ، وبذلك يفصل الماضى عن الحاضر لأن الأديب لا يعالج مضامين تاريخية بمفاهيم عصرية وإنما يثير في المتفرج احساسا بأنه لو كان يمر بالظروف التى تصورها المسرحية لتحتم عليه أن يتخذ موقفا إيجابيا . وعندما يرى أن الأمور قد تغيرت في اطار ظروفها التاريخية فإنه عندئذ يدرك إمكان إحداث التغييرات المطلوبة بالنسبة للواقع والحاضر .

ويؤكد بريشت على ضرورة وعى المتفرج بأن ما يقدم أمامه على خشبة المسرح ليس سوى مسرحية بدلا من أن يتوهم بأنها حقيقية ، ولذلك يستخدم بريشت السرد والرواية وكل ما من شأنه كسر حاجز الإيهام المسرحى التقليدى ، وعدم السماح للمتفرج بالخلط بين ما يراه على المسرح وبين الحياة . فالمسرح التقليدى يوحى للمتفرج أو يوهمه بأن النص التى أمامه عبارة عن غرفة سقط حائطها الرابع ، وأنه يرى ما يدور عليها بأسلوب المتلصص . وهذا وهم خادع في نظر بريشت ولا ضرورة له على الاطلاق . فلا بد أن يعى المتفرج أن ما يشاهده مجرد مسرحية ، كما يجب أن يعى الممثل أن ما يؤديه مجرد شخصية منفصلة عنه تماما . فالوهم يجب أن يتلاشى سواء بالنسبة للمتفرج أو بالنسبة للفنان .

أما الوهم كمضمون فكري ونفسى فقد لعب دورا بارزا سواء في الأعمال الكوميدية أو التراجيدية فمثلا وجد فيه مولير مادة خصبة لإثارة التناقضات الاجتماعية الصارخة كما نجد في مسرحية « مريض الوهم » حيث يرتبط الوهم بالأنانية والبخل . ويتركز العنصر الكوميدى في تحليل شخصية أرجان ، وذلك الرجل السليم البنية الذى يتوهم أنه مريض ، ويحيط نفسه الأطباء ، ويفرط في تناول العقاقير . وتقوم الخادم طوانيت بالمحاولة الرئيسية في القضاء على وهمه عندما تنكر في زى طبيه بورجون وتشير عليه بأن يتر من جسمه ذراعا ليقوى ذراعه الأخرى ، وأن يفتأ احدى عينيه لتشتد حدة بصره في عينه الأخرى . وتنتهى المسرحية بالتخلص من كل أعراض الوهم المرضى .

أما في المسرح الحديث فنجد أن مضمون الوهم قد ارتبط بالجانب التراجيدى في حياة الانسان . فمثلا تدور قصص بيراندللو ومسرحياته حول الشخصية الانسانية بين الوهم

والواقع . فليست هناك حقيقة راسخة متصلة بهذه الشخصية لأنها مجرد صورة نسبية تختلف باختلاف الأهل والغرباء والأصدقاء والأعداء . ولذلك تتساءل قصص بيراندللو ومسرحياته عن كنه الشخصية الانسانية وهل هي شىء كائن حقا وفعلا ؟ هل الحقائق حقائق في ذاتها أم هي موجودة بالنسبة لنا فحسب ؟ ونحن ؟ هل نحن حقائق ؟ هنا تتلاشى حقيقة الوجود الانساني نفسه عندما يدرك الانسان أنه موجود بالنسبة لنفسه وللذين يعرفونه فقط . أما بالنسبة للألوف والملايين فهو ليس موجودا . بالاضافة إلى ذلك فإن الحياة نفسها تحتوى مفاجآت وألغازا قد لا يصل الانسان إلى كنهها وتبقى لغزا طول حياته . والإنسان بطبيعة تكوينه قد يقع تحت طائفة من الأوهام وقد تشتد وطأة الوهم عليه حتى ليظنه الحقيقة . يصف بيراندللو في إحدى قصصه ما يدور داخل بطله من وقائع وأوهام فيقول :

« كانت ترانى على هذه الصورة ، وإذن لن أنجح في أن أنتزع منها هذه الصورة . وإذا كانت تنكر حقيقة الأمور ، وإذا كان لافائدة من أن يبهها المرء كل حياته فماذا يكون ؟ فانا عندها لست أنا بل آخر ، أنا آخر ، يستطيع الكذب والخداع ويستطيع أن يأخذ ما يريد في الخفاء وبلا حجب . يستطيع أن ينقص من قدره ويعيش في العار . . . أليس كذلك ؟ . . . فالحقيقة تتألف من حقيقتين : حقيقتها وحقيقتي ، ولا يمكننى أن أقنع نفسى بأن ارتكبت ما تظننى ارتكبته ، وأنى فكرت فيها لم أفكر فيه ، وأنى آخر ، وأنى شخص غير أمين كما ترانى يختلف عنى كل الاختلاف » .

في مثل هذه القصص المبكرة نجد أساس فن بيراندللو الذى عبر عنه في مسرحياته بعد ذلك وخاصة في مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » التى يجسد فيها الحقيقة التى تؤكد أن الأمور فى الحياة ليست كما تبدو للانسان فى ساعة أو لحظة من اللحظات ، بل هي شىء غير ما يبدو للناظرين . فالحقيقة عند بيراندللو أمر نسبي ، فكثيرا ما نخطيء الحقيقة ، ويختلط علينا الأمر ولا نميز بين الوهم والواقع . بل إن فى الحقيقة نفسها مستويات عديدة تتراوح بين الصدق والكذب ، بل إن الكذب ذاته يتراوح بين الكذب على الآخرين كزذيلة اجتماعية وبين الكذب على النفس كمأساة انسانية . والفرق بين هذا وذاك كالفرق بين الوجه الحقيقى للانسان والقناع الذى يصطنعه لاختفاء هذا الوجه .

أما برنارد شو فيقف موقفا أكثر ايجابية من بيراندللو تجاه قضية الوهم فى حياة الانسان فهو لا يأخذها من الناحية الفلسفية المجردة بل يركز على جانبها الاجتماعى الملموس الذى يؤثر فى تفكير الناس وسلوكهم . يرى أن الأوهام يمكن أن تسيطر على مجتمع بأكمله وليس على فرد واحد فقط . ومن هنا كان هجومه فى أعماله الروائية والمسرحية على المثاليات الرومانسية الجوفاء واهداره للهالات المحيطة بالتقاليد البالية التى لا تخرج فى معظمها عن نطاق الأوهام الزائفة . كان أبشع وهم — فى نظر شو — ممثلا فى الحب الرومانسى الذى لا يملك سوى الوهم الكاذب والخيال المزيف . فالحب الحقيقى لا بد أن ينهض على

الاستقلال الاقتصادي والنظرة الواقعية ؛ ولم تعد المرأة مجرد لعبة في يد الرجل أو متعة لناظره وجسده كما كان المجتمع الانجليزي يتوهم في عصر الملكة فيكتوريا .

ولذلك تميزت بطلات شوبالاكتفاء الذاتي وتحدي التقاليد ، وقوة الشخصية ومواجهة الواقع ، وانطلاق التعبير عن الذات دون حساسيات أو أوهام . وهذا على النقيض من البطلات اللاتي نقابلهن في الأعمال الرومانسية المسرفة في العاطفية . ففي الحياة الزوجية مثلاً تخلصت بطلات شو من الحب الرومانسي الذي يغطي الزواج بأوهام وخيالات لا أساس لها من الواقع . ولذلك يجب منع حدوث زواج بين العشاق لأن الزواج عبارة عن شركة مساهمة تقوم على شريكين متساويين في الكفاءة والمقدرة والاستقلال ، وكلها خصائص تتنافى مع أوهام الحب الرومانسي التي تفقد الزواج توازنه وثباته . لا ينطبق هذا على الحب فحسب ، بل نجد معظم شخصيات شو يكونون أشد الاحتقار والاشمئزاز من كل الأوهام التي تفسد جمال الواقع .

وإذا كان شو قد استطاع القضاء على كثير من الأوهام الرومانسية لكنه قضى حياته مؤمناً بوهم كبير اسمه « السوبرمان أو الإنسان الأعلى » . لقد كان السوبرمان عنده بمثابة رقيباً حالمه كثيراً ما طفت أمام عينيه ولم يستطع مقاومة جاذبيتها برغم أنها لم تخرج عن كونها مجرد فرض نظري بحت ، وبرغم أنه لم يخترعها بل استعارها من نيتشه وشوبنهاور ولامارك وبرجسون . ولكن فكرة رجل المستقبل المثالي الذي سيحقق للبشرية حلمها القديم متمثلاً في نموذج خالد للكمال المطلق قد أثارت خيال شو وجرى وراءها في معظم أعماله المسرحية . ومن ثم فقد تحول شو المفكر الواقعي الصارم إلى فنان خيالي يرواده وهم لن يتحقق بالمنطق السهل الذي يتصوره .

أما الكاتب المسرحي الأمريكي آرثر ميللر فقد وجد أن الوهم يلعب دوراً مدمراً في حياة الإنسان المعاصر الذي يلجأ إليه عندما يفشل في تحقيق طموحاته في ظل الظروف الضاغطة على كيانه . وتتمثل المأساة في أن الإنسان يستكين إلى العيش داخل شرنقة الوهم ، لكن هذا الوهم لا يستطيع الاستمرار إلى ما لا نهاية بل سرعان ما يذوب عند أول احتكاك له مع الواقع الصارم ، مثلاً يذوب الجليد تحت أشعة الشمس . في هذه اللحظة المأسوية يخرج الإنسان من شرنقته عريانياً مهزوزاً ضعيفاً لا يقدر على مواجهة الحياة وسرعان ما ينهار . وهذا ما حدث في مسرحية « موت كومسيونجي » لميللر الذي يقول في مطلع الفصل الأول إنه لا توجد عودته مفاجئة للماضي ، فنحن لا نرتد إلى الماضي أبداً ، كل ما يحدث هو أن الماضي لا يكف عن الفيضان على الحاضر ، وهو يحضر معه مناظره وأشخاصه ، وفي بعض الأحيان نرى الماضي والحاضر معا على سبيل تجسيد الصراع بين الوهم والحقيقة ومن هنا كانت القيمة التراجيدية لشخصية ويللى لومان الجياشه العظيمة . إنه يتمتع بنوع من

الشرف التراجيدى بغیظه مما یلاقیه من اذراء الناس ، وبصراعه فی سبیل احترام الناس له بنفس قدر صراعه فی سبیل احترامه لنفسه . كان ویلی یبحث عن حقيقة نفسه وحقیقة واقعه ، وكانت كل مرات الرجوع بالذاكرة إلى الماضي وكل الأوهام فی « موت قومسیونجی » إنما تمثل وعی ویلی المؤلم بالفشل . ولذلك یقول جون جاسنر فی كتابه « المسرح فی مفترق الطرق » إن ویلی یبحث عن الحقیقة ویکافح ضدها داخل حدوده الشخصية والاجتماعية بصورة لا تقل عنفا ولا فجیعة عن أودیپ .

أما فی معظم مسرحیات تنیسی ویلیامز فنكتشف أن اهام الانسان لنفسه هو الملجأ الآخر للمزومین ذوی الآمال الضائعة . حتی فی مسرحیاته الأولى ذات الفصل الواحد مثل « صورة لسیدة » یجسد بطريقة علمية جادة جوانب هذه الظاهرة فی شخصية بطلتها الذاوية الذابلة التي تتخیل أو تتوهم أنها قد اغتصبت علی ید معجب خفی سابق ، وتتصرف علی هذا الأساس لدرجة أنها تتنكر شخصیات وهمية كى تعيش معها . ومن الواضح أن هذه البطلة قد مهدت ذهن ویلیامز فیما بعد لابتكار شخصية بلانش دى بوا بطلة « عربة اسمها الرغبة » . فقد أحب ویلیامز أن ینجح هؤلاء النساء مأوى من الأهاوم لأن العالم قد سلیم كل شىء علی مستوى الواقع .

فی مسرحية « سيدة لوسیون رجل القبرة » تصبح مسز هاردویك مور أضحوكة سیدتها ومثار سخریتها . فهي تهزأ من ادعاءات المرأة الفقيرة ومن اختراعها لبنات برازیل للمطاط تسبب فی تأخیر دخلها وتعوقه إلى درجة كبيرة . ولا یوجد إلا زمیل فی السكن یشغل كاتباً ویقترب فی فقره من مسز هاردویك مور لكنه یطوى بین جوانحه من الخیر ما یجعله یتفهم مأساة المرأة البائسة بحیث یقول : « لیست هناك أكاذیب سوى الأكاذیب التي تحشوها فی القم ید الحاجة الغلیظة القاسية » ویشرع فی مشاركتها أوهامها لأنها لم تعد تملك عالماً سواها كى تعيش فیهِ .

ولكن یمجب أن نذكر أنفسنا بأن الأضواء الكاشفة التي قدمها علم النفس فی مجال الشخصیات التي تعيش الوهم وتعانٍ الاحباط ، هی انجازات غیر كافية كى تدب الحیاة فی الشخصیات فوق المسرح . إن علم النفس یحلل حالات ولا یتنكر شخصیات . كذلك یمجب ألا نسلم دائماً بالفكرة القائلة بأن الشخصية المريضة الواهمة أكثر أهمية وامتعاً من الشخصية الصحيحة ، ذلك أن قيمة الشخصية تتمثل فی الدور الدرامی الذى تلعبه فی العمل الأدبی ، وليس لمجرد أنها حالة مرضية مثيرة للتساؤل وحُب الاستطلاع .

ینطبق هذا المنهج علی مسرح العث الذى لعبت فیهِ عناصر الوهم والضیاع ، الیأس والاحباط واللامعنى دوراً حیوياً فی تشكیل سماته الفكرية وملامحه الفنية . ففی هذا المسرح تحل الحركة النفسية والعالم الوهمی مكان مطابقة الشخصیات للواقع . فلا وجود للحدث

الواقعي والتسلسل السببي ، بل إن المأسوى يصير هزليا ، واهزلى مأسويا . إنه مسرح يحسد الوعي الحاد بالعبث والفراغ ، لا عن طريق المنطق الأرسطي بل عن طريق تجارب معزولة ، تتصل بأوهام النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة . المستعصية على الإدراك . لذلك يستعين هذا المسرح بالإنحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق ، كالأوهام والأحلام . يلجأ إلى وسائل في صورة عبث منطقي كأن تخاطب الشخصيات زائرين غائبين وأصدقاء وهميين ، أو تتوجه بحديثها إلى الكراسي الخالية ، أو تثير ذكريات بين الواقع والوهم . وفي ذلك كله قد تزدوج الشخصية الواحدة ، وقد تكرر نفسها ، أو تحل في أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى ، أو تكون مجرد صدى لها ، وقد تتضاد مع مجرد الإدراك الواعي تماما .

لكن الوهم الأكبر يتجلى في مأساة الحياة البشرية عندما تواجه الهلاك طلبا للنجاة ، وتحطم نفسها بنفسها لتدعيم حريتها . وهذا مسلك عاثر فقد جعل الإنسان من نفسه سائلا ومجيبا ، ومتها وقاضيا ، وظالما ومظلوما ، فهو يلعب دوره في طبيعة تنكره وينكرها ، وإنكاره التام لها هو مواجهة العدم . وهو يؤكد بهذا العدم حرية موهومة ، واستقلال ذاتيا زائفا . ومع ذلك فإن هذه المعاناة المحمومة ترد الوعي إلى التفكير المعقول في الواقع المحدود حتى يصبح أكثر تناغما مع الحاجة الانسانية .



## فصول الجزء الثانى

صفحة		
٣	مقدمة الجزء الثانى	*
٧	الأحلام	١
١٥	الأشباح	٢
٢٣	الأم	٣
٣١	البحر	٤
٣٩	البراءة	٥
٤٥	الجريمة	٦
٥١	الجنس	٧
٥٧	الجنون	٨
٦٥	الحب	٩
٧١	الرعب	١٠
٧٧	الريف	١١
٨٣	الزواج	١٢
٨٩	الشطار	١٣
٩٥	الشفقة	١٤
١٠١	الضباغ	١٥
١١١	الطبيعة	١٦
١١٥	العدم	١٧
١٢١	الغضب	١٨
١٢٧	الغموض	١٩
١٣١	الفروسية	٢٠
١٣٧	القدر	٢١
١٤٣	القلق	٢٢
١٤٩	المرض	٢٣
١٥٧	الملل	٢٤
١٦٣	الوهم	٢٥



# الهيئة العامة لكتبة المكتبة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٥٢١٧/١٩٨٨

ISBN ٩٧٧ - ٠١ - ١٨٦٧ - ٢



تواصل « موسوعة الفكر الأدبي » في هذا الجزء القاء الأضواء التحليلية والتقديرية على العالم الفكرى عند الأدباء الذين يتناولون نفس القضية أو المضمون الفكرى بمعالجات فنية مختلفة بطبيعة الحال . فالقضايا الفكرية عبر تاريخ الأدب الإنسانى تكاد تكون واحدة في جوهرها ، لكن الاختلاف يكمن في التنوعات وروح العصر ونظرة الأديب الخاصة تجاهها . . . . الخ .

وتهدف هذه الموسوعة إلى مساعدة القارئ على الإلمام بالدور الذى لعبته هذه القضايا الفكرية في تشكيل الأعمال الأدبية التى تضمنتها والأسباب الكامنة وراء ظهورها في عصر ، وأختفائها في عصر آخر ، والخط البيانى الذى اتبعته من بلد لآخر . . . . الخ .

كذلك سعت الموسوعة إلى ترسيخ مناهج الأدب المقارن من خلال تتبع القضية الفكرية الواحدة عبر عصور متتابعة ومن خلال أعمال أدبية في لغات مختلفة ، مما يمكن القارئ من تلمس الأساليب المختلفة للمعالجة الفنية التى تتخذ من المضمون الواحد مادة أولية للصياغة والتشكيل .

وهذا بدوره يفتح آفاقاً جديدة للأدب العربى المعاصر الذى يمكن أن يستفيد من تعدد المعالجات الفنية للقضية الفكرية الواحدة ، وذلك بأن يضيف معالجات مستمدة من نسيج الثقافة العربية ، ومجسدة لموقف الإنسان العربى من عصره . وبذلك يجمع بين الأصالة والمعاصر ، بين المحلية والعالمية . فالفكر الإنسانى ملك للجميع ، لكن الشكل الفنى هو الذى يمنح الأدب في بقعة جغرافية محددة صبغته القومية وشخصيته المتميزة التى يعرف بها وسط الآداب الإنسانية الأخرى .